

ESZTERHÁZY KÖNYVTÁR

Un. 137

ESZTERHÁZY KÖNYVTÁR

Geschichte der Ästhetik

von

DR. EMIL UTITZ

PROFESSOR DER PHILOSOPHIE
AN DER UNIVERSITÄT HALLE

1913 OKT 2

UDARVEST PLYETEM
UDARVEST PLYETEM

291
kelt. n. m. 453
rakt. jel. c 139



3172

1932

JUNKER UND DÜNNHAUPT VERLAG / BERLIN

Alle Rechte vorbehalten.
Copyright 1932 by Junker und Dünhaupt Verlag, Berlin.

Inhalt.

	Seite
1. Einleitung	1
2. Literatur	2
3. Form und Sinn	4
4. Das Urschöne und die Kunst	6
5. Die Stellung des Künstlers	8
6. Καλοκαγαθία	11
7. Das Maß der Mitte	14
8. Katharsis	16
9. Die Nachahmung	17
10. Einheit in der Mannigfaltigkeit	21
11. Der Künstler und die Kunst	22
12. Die Wahrheit	24
13. Das Gefühl	25
14. Die Funktionsgefühle	28
15. Der mittlere Zustand	30
16. Sinnliche Erkenntnis	32
17. Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis	35
18. Das interesselose Wohlgefallen	38
19. Einbildungskraft und Verstand	41
20. Freie und anhängende Schönheit	45
21. Spieltrieb	46
22. Der ästhetische Mensch	49
23. Arkadien und Elysium	51
24. Tragik des Schönen	53
25. Das sinnliche Scheinen der Idee	55
26. Einfühlung	58
27. Experimentelle Ästhetik	62
28. Die Welt der Kunst	64
29. Ästhetik und Kunstwissenschaft	70
30. Schluß	73
Namenverzeichnis	75

Einleitung.

Jeder Versuch, auf wenigen Seiten eine Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie zu entwickeln, müßte notwendig scheitern. Das kärgliche Ergebnis wäre ein Leichenfeld von Namen und Befunden, deren eigentlicher Sinn dunkel bliebe. Darum habe ich mir eine andere Aufgabe gestellt: einzuführen in unsere Wissenschaft an der Hand ihrer Geschichte. Die knappen Skizzen sollen einige wesentliche Probleme von ihrem Ursprung her beleuchten und deuten. Vollständigkeit ist nicht beabsichtigt, weder in systematischem noch historischem Betracht.

Zu dieser Bescheidenheit zwingt auch die Eigenart des zu behandelnden Stoffes. Innerhalb des hohen Wellenganges philosophischer Bewegung tauchen ästhetische Fragen und Lösungen auf, verständlich nur im Hinblick auf das Weltbild, von dem sie sich abheben, zu dem sie gehören. Und wo jene Bestrebungen in die Richtung auf eine eigene Wissenschaft hinzielen oder sich gar zu ihr zusammenschließen, wird meist jene Bindung nicht gelöst. Um so stärker meldet sich aber dann noch die Verwurzelung in einer bestimmten Kunstausschauung an. Damit soll keineswegs eine völlige Relativierung der gesamten Forschungen behauptet werden; allein es bedarf eines gewissen Standpunktes, von dem aus überhaupt solche Fragen sichtbar werden, von dem aus eine Selbstgegebenheit der betreffenden Sachverhalte möglich wird. Eine Aufdeckung dieser Lagen, eine Verdeutlichung ihrer echten Spannweiten und ihrer täuschenden Spiegelungen erforderte aber so einläßliche Untersuchungen, daß sie allein bereits den Umfang unseres Büchleins sprengen würden. Trotzdem werden wir den Rahmen unserer Erwägungen weiter ausbreiten müssen, als dies gemeinhin üblich ist.

Um so mehr, da eine Fülle wertvollster Einsichten gar nicht in der Wissenschaft geerntet wurde, sondern auf dem Felde der sogenannten Künstlerästhetik. Von da aus schmolz sie erst langsam und nur teilweise in die Wissenschaft ein. Gleich den Künstlern haben nun auch hervorragende Kunstschriftsteller, Literar- und

Kunsthistoriker usw. unser Wissen um ästhetische und kunstphilosophische Belange ganz erheblich bereichert. Schöpfen sie doch aus einem täglich sich mehrenden Erfahrungsreichtum, über den in solchem Ausmaße der bloße Theoretiker ganz selten verfügt. Von all dem zu schweigen, hieße den Entwicklungsgang ungebührlich verengen, ja geradezu verfälschen.

Angesichts derartiger Schwierigkeiten würde lediglich eine sehr gründlich durchgearbeitete Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie angemessenen Ausgleich bieten. Allein gerade da fehlt es. Überall klaffen Lücken. Und auch diesem betrüblichen Zustande tragen wir Rechnung, wenn wir uns auf das eben gekennzeichnete Programm beschränken.

Wünschen wir also in unsere Wissenschaft an der Hand ihrer Geschichte einzuführen, so müssen wir darauf achten, nicht die Geschichte durch unmittelbare Gegenwart zu erdrücken. Wir schalten darum die jüngsten Erzeugnisse unserer eigenen Zeit aus. Dieser Verzicht fällt uns darum leicht, da es hier an genauen Übersichten nicht mangelt.

Ohne also den Boden unmittelbarer Gegenwart zu betreten, glauben wir ihr doch zu dienen. Von ihr aus befragen wir die Geschichte auf die Maße, vor denen sich jene behaupten muß, will sie der Zukunft etwas zu sagen haben.

2.

Literatur.

Die wichtigste Literatur zur Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie habe ich in dem Bändchen „Ästhetik“ (1923) der Quellenhandbücher der Philosophie zusammengestellt. Hier findet auch der Leser eine knappe Auswahl der bedeutsamsten Texte von Aristoteles bis auf die Gegenwart. In der folgenden Darstellung habe ich geflissentlich auf Nennung aller Jahreszahlen und historischer Originalwerke verzichtet. Diese Lücke erscheint mir leicht erträglich, weil sie jeder Blick in irgendeine Geschichte unserer Wissenschaft ausfüllt. Und mir erschien es besser, die schärfere Herausstellung der Probleme nicht zu gefährden durch Angaben, die ohne Mühe zu gewinnen sind. So beschränkte ich mich auf kurze Hinweise auf Spezialliteratur, soweit sie meine eigenen Erwägungen unterstützte.

Von allgemeinen Werken nenne ich:

Ernst Bergmann, Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie (Ein Forschungsbericht); 1914.

Johannes Walter, Geschichte der Ästhetik im Altertum; 1893.

H. von Stein, Entstehung der neueren Ästhetik; 1886.

Ed. von Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant; 1886.

Ernst Bergmann, Die Begründung der deutschen Ästhetik; 1911.

Alfred Bacumler, Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik; 1923.

Rudolf Odebrecht, Form und Geist. Der Aufstieg des dialektischen Gedankens in Kants Ästhetik; 1930.

Helmut Kuhn, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel; 1931.

Derselbe, Erscheinung und Schönheit; 1931.

Erwin Panofsky, Idea; 1924.

Robert Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller; 1892.

Bernard Bosanquet, History of Aesthetics; 2. Auflage 1904.

Benedetto Croce, Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik; 1905 (historischer Teil).

Albert Dresdner, Die Kunstkritik; ihre Geschichte und Theorie; I, 1915.

Friedrich Kreis, Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie; 1922.

Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; 1906 (1. Abschnitt).

Selbstverständlich enthalten die großen systematischen Werke zur Ästhetik und Kunstphilosophie auch gelegentlich Beiträge zu ihrer Geschichte; vor allem das dreibändige „System der Ästhetik“ von Johannes Volkelt (1904—1914).

Den gegenwärtigen Stand unserer Wissenschaft schildern:

Ernst Meumann, Ästhetik der Gegenwart, 2. Aufl.; 1912.

Paul Moos, Die deutsche Ästhetik der Gegenwart; I, 1920 u. II, 1932.

Moritz Geiger, Ästhetik in „Kultur der Gegenwart“, I 6; 3. Aufl., 1921.

Emil Ullitz, Sammelberichte in „Jahrbücher der Philosophie“; I, 1913 und II, 1927.

Derselbe, Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft; Kantstudien, 34; 1929.

Walter Passarge, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart; 1930.

Genauere Literaturverzeichnisse in Friedrich Ueberwegs „Grundriß der Geschichte der Philosophie“ (5 Bände).

Vollständige Bibliographien bringt regelmäßig die — von Max Dessoir begründete und herausgegebene — seit 1906 erscheinende „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“.

Ich glaube, daß für den Anfang diese Angaben genügen, um so mehr, da fortlaufend weitere folgen. So wird der Leser, der nun nähere Auskunft wünscht, sicherlich nicht in Verlegenheit geraten, sondern von dem in diesem Büchlein Angeführten unschwer den Weg zu der Literatur finden, die hier nicht genannt werden konnte.

5.

Form und Sinn.

Xenophon erzählt in seinen Erinnerungen an Sokrates, daß dieser einmal eine Unterredung mit dem berühmten Bildhauer Kleiton gehabt habe. Die Archäologen vermuten, daß jener Kleiton kein anderer und geringerer war als Polyklet. Während der Künstler die Schönheit auf bestimmte Zahl- und Maßverhältnisse zurückführen will, gibt der Philosoph zu bedenken, ob es denn nicht auch bildnerische Aufgabe sei, den Ausdruck des Seelischen zu gestalten. Und von dem Maler Parrhasios trachtet Sokrates zu erfahren, wie man das Wesen der Seele zur Darstellung bringe, „das doch so interessant, anmutig, lieblich, holdselig und entzückend“ sei. Auf den Gehalt, auf das Geistige in der Kunst zielt der Denker.

Wenn dagegen der Künstler im Geheimnis der Form die Kunst beschlossen wähnt, darf auch er auf eine erhabene philosophische Überlieferung sich berufen. Hatten doch die Pythagoreer die Zahl als das Wesen der Welt erklärt. Ja, Pythagoras soll als erster die Welt als „Kosmos“ bezeichnet haben, denn als Harmonie, Maß, Ordnung und Gesetz erschien sie ihm. Es muß ein im tiefsten erschütterndes und aufrüttelndes Erlebnis gewesen sein, das den Pythagoreern offenbarte, daß die Höhe der Töne in strenger Beziehung steht zu der Saitenlänge ihrer musikalischen Instrumente. Auf der einen Seite: Wohlklang, beglückende Schönheit; auf der anderen: das ewige Gesetz der Zahl. Lösung dunklen Welträtsels schien sich da anzubahnen. Denn irdische Musik dünkte nur als Gleichnis einer den gesamten Kosmos durchtönenden Sphärenharmonie.

Hatte Thales von Milet, fußend auf wenigen Beobachtungen, das Wasser zum Prinzip alles Seins erhoben, weshalb sollten dann nicht die Pythagoreer ihre Entdeckungen schlechtthin verallgemeinern! Junges, wagemutiges Denken zeigt sich unbeschwert durch kritischen Ballast. Die Zahl bürgt uns für Maß, Gesetz und Harmonie; sie besiegelt die Vollkommenheit des Seins; und in der Schönheit klingt sie uns entgegen. Die Schönheit wird zur sichtbaren Zahl. Der Künstler, der sich um den rechnerischen Kanon des Schönen bemüht, huldigt nicht spielerischem Taud. Er rührt an das Wesen der Welt.

Keineswegs handelt es sich um leere Formen, die ihre Berechtigung aus dem Vergnügen leihen, mit dem sie uns beschenken. Die Formen künden tiefsten Sinn: letzte Wahrheit und Vollkommenheit. Weltanschauliches Pathos trägt das Formproblem der Kunst. In den Zauber sinnlicher Schönheit mengt sich ahnender Schauer unsichtbarer Harmonie; so durchwaltet Leben, Kunst, Natur und Welt ein und dasselbe Gesetz. Sie unterstehen den ewigen Formen. Ihr vollendetes Sein wird zu diesen Formen. Sonst zerbrechen sie in Mißklang.

Der Künstler, der von diesem Boden aus die Partei der Form ergreift, darf sich dagegen verwahren, daß ihn der Vorwurf mangelnder Geistigkeit treffe. Wo entfaltet sich Geist mächtiger, strahlender und umfassender als dort, wo er das Wesen wahren Seins enthüllt?

Wirft sich Sokrates zum Anwalt der Seele auf, kämpft er unter dem Zeichen einer ganz anderen Welterfassung. Fremd dem Reiche der Natur sieht er den Menschen, und zwar geadelt durch das „Wissen“. Und dieser wissende Mensch mit dem Dämon in seiner Brust: er soll das Thema der Kunst werden, wie er das Leitmotiv seines Philosophierens ist. Wie spießbürgerlich auch — von uns aus gesehen — die Ratschläge lauten, die Sokrates den Künstlern erteilt: er kämpft für den Menschen gegen die Natur; er kämpft gegen ein Weltsein, das ihm stumm bleibt, für eine Welt, in der ein Gott alles zweckmäßig für den Menschen schuf, auf daß er seiner sittlichen Bestimmung und Sendung genüge. Personale Sittlichkeit streitet gegen eine Weltbetrachtung, für die diese Kategorie fremd oder wenigstens nicht entscheidend ist.

„Gehalt“ erhebt sich gegen „Form“. Ein ewiges Thema aller Kunstphilosophie rauscht auf. Ja noch mehr: die Unüberbrückbarkeit zweier Kunstanschauungen wird sichtbar. Uns fällt es heute leicht, den theoretischen Streit zu schlichten, indem wir die Form für die Gegebenheitsweise des Sinnes erklären, der eben nur in dieser Form und durch sie möglich ist, wie sie durch ihn. Aber unbefriedet bleibt der Unterschied der Kunstströmungen, von denen die eine durch Formung die Wunder der geistig-seelischen Welt schaubar macht, das Sittlichmenschliche, während die andere gerade solches Tun ablehnt, weil es den Weg sperrt zur Aufweisung vollkommenen Seins, das im klaren, kristallinen Rhythmus der Form erglänzt. Das Wunder dieser Welt zeigt sich allein in der Harmonie; es ist Harmonie. Alles andere erscheint endlich und vergänglich. Hier aber besiegen wir die Zeit, wie auch die

Mathematik keine Zeit kennt. Menschliches Sehnen, seine Lust und sein Leid, sie schwellen in der Zeit an und ebbten in ihr ab. Nur als reine Formmelodie — so „entmenscht“ — gehen sie in die Unendlichkeit ein.

4.

Das Urschöne und die Kunst.

Die eben sehr zugespitzt geschilderte Problematik wird für Platon entscheidend. (Vgl. aus den Vorträgen der Bibliothek Warburg, I 1924, die klärende Abhandlung von Ernst Cassirer: *Eidos und Eidolon*.) Wir entnehmen einem antiken Bericht, daß „Platon als Jüngling nach seiner ersten Bekanntschaft mit Sokrates, in der Zeit, da er sich zum erstenmal von dem Sinn der Sokratischen Frage ergriffen fühlte, seine Dichtungen verbrannt habe“. Gleich Sokrates will er das sichere Wissen. Wenn nun aber Sokrates einer Kunst das Wort redet, die ein Wissen um Seelisches kündet, lehnt gerade Platon eine solche Kunst ab. Sie erscheint ihm als Widerspiel des von ihm erstrebten Wissens. Näher steht ihm die monumentale Strenge ägyptischer Kunst als die Lebendigkeit der ihn umgebenden; denn diese opfert der Lebendigkeit die Ewigkeit; um Sinnlich-Vergängliches zu retten, verrät sie das eigentliche unwandelbare Sein.

Darum verweist Platon den Dichter aus seinem Ideal-Staate; darum fürchtet er geradezu die Kunst als die große Verführerin. Im Reiche der Ideen ist kein Platz für sie. Ihr haftet der Makel der Sinnlichkeit an, sie klammert sich an die bunten Erscheinungen irdischer Dinge, sie verstellt sich so den Weg, vorzustoßen zum Wesen. Sie schenkt daher kein Wissen, nur ein „Meinen“. „So rückt der Künstler für Platon auf ein und dieselbe Stufe mit dem Sophisten, weil beide für ihn die eigentlichen Meister, die großen Virtuosen der Subjektivität sind. ... Wenn der philosophische Denker zur Sphäre der reinen Formen aufstrebt und wenn er kraft der Vernunft der Schau des immer Seienden obliegt, so ergötzt sich der Sophist und der Künstler an den bunten Bildern der Erscheinungswelt, an denen sie sich und uns festhalten.“ Je psychologischer, je naturalistischer die Kunst wird, desto mehr verstrickt sie sich ins Subjektive, desto weiter entfernt sie sich von wahrer Objektivität. Nun steht sie aber im Zeichen der „Nachahmung“, und diese Grenze vermag sie nicht zu überspringen.

Wenn schon unsere Erfahrungswelt weit unter der Welt der Ideen ihrem Seins- und Wertcharakter nach sich befindet, sinkt jede Tätigkeit auf eine noch niedrigere Stufe, deren Erzeugnisse von der Nachahmung der Erfahrungswelt sich nähren. Schatten und Spiegelungen sind es, innerhalb derer Kunst sich bewegt. Und wer darf bei ihnen verharren, wo es gilt, eigentliches Sein in voller Wahrheitsschau zu erfassen?

Der Künstler errafft das Zufällige; wir aber streben nach dem Notwendigen. Und da zählt nicht die sinnliche Kunstschönheit, vielmehr „die Schönheit solcher Flächen und Körper, die durch Regel und Winkelmaß bestimmt sind. Denn diese sind nicht nur relativ und in Beziehung aufeinander schön, sondern sie sind stets an sich selbst schön und gewähren eine eigenartige Lust, die mit dem Sinnenkitzel nichts zu tun hat“. So scheiden sich bei Platon Kunst und Urschönheit. Während ihr seine ganze Begeisterung entgegenschlägt, wendet er von der Kunst sich ab. Schönheit ist für ihn Eigenschaft vollendeten Seins. Wie uns dessen Wahrheit kund wird, so auch in der geistigen Lust seine Schönheit. Allein solche Vollkommenheit erschließt sich nicht irdischem Auge, beheimatet ist sie allein in der Welt der Ideen. Zu ihr hat die Kunst keinen Zugang. Denn ihre Gestalten sind nur ein Zerrbild der ewigen Formen, die in ihrem vorbildlichen Sein die Bürgen aller Wahrheit und Schönheit darstellen.

Wollen wir es in moderner Wendung ausdrücken, so verweist Platon die Kunst in die Schicht der Zivilisation. Sie besorgt uns Annehmlichkeiten verschiedenster Art, sie dient in mannigfacher Weise unserem Leben, sie ist ganz relativ zum Menschen als empirischem Subjekt. Und gerade darum wittert er ungeheurere Gefahr: solch anthropologischer Standpunkt vernichtet unser wahres Sein. Er fesselt uns mit Rosenketten an Niederungen, die zu überwinden unsere eigentliche Bestimmung, unser Adel und unsere Würde ist. Der Gedanke, es könne eine Kunst geben, die sich dem Urschönen und damit der wahren Objektivität mehr und enger annähert als unsere Tageswelt, der kommt ihm nicht. Er kann ihm nicht kommen bei seiner Stellung zum Sinnlich-Materiellen. Die geistige Schau des absolut Schönen darf sich nicht niederschlagen im Kunstwerk, das hieße sie preisgeben. Wesensgemäß bleibt sie der Kunst verwehrt. Ihr Material sind Bronze und Marmor, Ton und Wort, und ihre Gestaltungen empfangen ihre Bestimmtheit von den Einzeldingen und dem Einzelgeschehen wandelbarer Tageswelt. Platons Entscheidung für die Metaphysik

schließt die Verdammung der Kunst ein. Will man sie retten, muß ihre metaphysische Sinnhaftigkeit nachgewiesen werden. Oder anders gewendet: sie muß Organ objektiver Weltdeutung und Weiterfassung werden, und zwar ein durch kein anderes Mittel zu ersetzendes Organ. Erst dann kann sie teilnehmen an dem Glanze des Urschönen, und damit an jener Lust, die ihren Sinn vom Werk her empfängt, und nicht dadurch, daß sie uns ergötzt und vergnügt. Das vermag jedes Spiel, hierzu taugen auch die Künste grellen Jahrmarktbetriebes.

Gerade von Platon her wird uns darum der Unterschied psychologisierender Ästhetik und den Anforderungen an eine Philosophie der Kunst seltsam deutlich. Platon lehnt eine Philosophie der Kunst ab; aber ihr Problem ist vorgezeichnet.

5.

Die Stellung des Künstlers.

Platon, der Denker, der Erschauer ewiger Wahrheiten, verachtet den Künstler, der sich im Spiel der „Meinungen“ tummelt. Der Kampf des Philosophen gegen den Künstler war durchaus nicht unerhört; dieses Thema begleitet geradezu die Entfaltung griechischer Philosophie. Immer wieder sieht sie ihre Aufgabe, zum wahren Sein vorzustoßen, durchkreuzt von den Künstlern, die unkritisch alte Überlieferungen in ihren Werken verlebendigen. Der Künstler pflegt volkstümlichen Glauben, der Philosoph trennt sich von der blinden Menge als der erleuchtete Seher. Er beansprucht das Amt des Führers, denn Vernunft soll regieren, wie auch Vernunft das Weltall durchwaltet. Wie eifert z. B. ein Xenophanes gegen die Unwürdigkeit homerischer und hesiodischer Vorstellungen:

„Alles haben Homer und Hesiod auf die Götter geschoben,
Was bei den Menschen wird als Schimpf und Schande betrachtet:
Diebstahl und Ehebruch auch und gegenseitige Täuschung...
Hätten die Rinder und Rosse und Löwen Hände wie Menschen,
Könnten sie malen wie diese und Werke der Kunst sich erschaffen,
Als dann malten die Rosse gleich Rossen, gleich Rindern die Rinder
Auch die Bilder der Götter und je nach dem eigenen Ausseh'n
Würden die Körperform sie ihrer Götter gestalten.“

Schwarz, stumpfnasig, so stellt die Götter sich vor der Äthiope. Aber blauäugig und blond malt sich der Thraker die seinen. Das eben ist die echter Philosophie fremde und feindliche Einstellung, die der Künstler begünstigt, statt sie zu verspotten. Und auch wo er sich zurückhält, bleibt er doch in der Welt sinnlichen Scheins.

Es ist schließlich nicht zu verwundern, gehört er ja zur Klasse der Handwerker, der Späße-maker, zählt er ja zu den Berufssklaven, die in einseitiger Bindung an eine Tätigkeit ihr Sein nicht zu harmonischer Vollendung formen können. Die Gesamtgestalt des Lebens als Kunstwerk höchster Bildung duldet nicht das Schaffen von Kunstwerken; sonst leidet jene Gestalt. Und tritt noch hinzu die Geringschätzung jedweder bezahlten Arbeit, sinkt die Rolle des Künstlers tiefer und tiefer, denn er nimmt Geld für sein Tun. (Vgl. die schöne Darstellung über die soziologische Stellung des Künstlers im griechischen Altertum bei Albert Dresdner: Die Entstehung der Kunstkritik; 1915.)

Selbst Lukian schildert noch in trübsten Farben das Los des Bildhauers: „Und wenn du ein Phidias oder Polyklet würest und Wunderwerke in großer Zahl schüfest, dann werden zwar alle deine Kunst loben, aber kein Beschauer, der bei Sinnen ist, würde deinesgleichen zu werden wünschen, sondern du bist und bleibst unter allen Umständen Banause, Handwerker, Lohnarbeiter.“ In dem prächtvollen „Dialog vom Marsyas“ sagt Hermann Bahr: „Man schätzt die Kunst und verachtet den Künstler, weil er, um das Schöne zu schaffen, es nicht könne, ohne selbst häßlich dadurch zu werden. Das ist die Meinung, davon reden wir. Und da fällt mir ein, was uns neulich... Herodot erzählte... von der schönen Agariste, der Tochter des Tyrannen Kleisthenes. Um sie warben viele, aber Hippokleides aus Athen, der dem prüfenden Vater mehr als alle anderen Freier gefiel, bekam sie dennoch nicht; denn er tanzte zu gut, besser, als einem freien Manne geziemt. Womit doch auch wieder gewiß nicht der Tanz getadelt sein soll, den alle bewunderten, sondern was wohl auch wieder nur heißt, daß es unedel sei, mehr zu können, als sich mit der ruhigen Schönheit des Edlen verträgt. So Herodot. Wenn du aber noch einen älteren Zeugen willst, so nimm Homer, wie bei dem Hephaistos, der *κλυτοτέχνης*, der Vater der Kunst, erscheint: das rußige Ungetüm, lahm, plump auf dünnen Beinen, mit schwerem Nacken, von zottiger Brust. Hephaistos, der Künstler unter den Göttern, ist der einzige häßliche Gott, und noch auf der vatikanischen Herme, der wir die schöne Betrachtung Heinrich

Brunns verdanken, sehen wir sein mächtiges Haupt mit der spitzen Mütze der Matrosen und Knechte bedeckt. Der Künstler blieb für alle Zeit, selbst als Gott, dem gemeinen Volk verwiesen."

Hier scheint nun aber ein Widerspruch. Jetzt wird die Kunst bewundert, der Künstler verdammt. Wir hörten jedoch, wie auch über die Kunst der Stab gebrochen ward. Nun, schneller fiel von ihr der Makel als vom Künstler. Und das ist leicht einzusehen: zu einer Zeit, da z. B. das Theater größter Beliebtheit sich erfreute, begegnete man mit beleidigendstem Mißtrauen dem „fahrenden Volk“, den „Komödianten“. Ihre Lebensform wich so entscheidend von der des angesehenen Bürgers ab, daß unüberbrückbare Kluft zwischen ihnen gähnte. Und es war ein Unglück, wenn einer oder gar eine aus dem Lager der Bürger herübersprang. Erst eine Änderung beider Lebensformen — vornehmlich der des Schauspielers — konnte die Sachlage wandeln.

So mußte auch ein — im Grunde dreifacher — Umschwung eintreten, ehe Künstlertum im Glanze hoher Wertfülle erglänzen konnte. Die Kunst selbst hatte sich vorerst durchzusetzen. Schon der Boden aristotelischer Philosophie bot ihr ganz andere Möglichkeiten als der Platons. Dann aber mußte ein Menschenideal abklingen, das Berufstätigkeit verschmähte. Und ganz besonders mußte der künstlerische Beruf aus den Niederungen des Handwerks erlöst werden. Wenn Plotin die göttliche Schöpferkraft im Bilde der künstlerischen sah, umfloß göttlicher Hauch den Künstler. Allein seine völlige Aufnahme ins Reich der Gebildeten und Vornehmen vollzog erst die Renaissance. Nun war der Künstler nicht mehr Handwerker. Humanistisches Wissen, Anatomie, Perspektive schulten ihn. Der Akademiegedanke ward geboren, und der angehende Künstler studierte gleich dem werdenden Gelehrten an einer Hochschule.

Wir brauchen nicht zu verfolgen, wie verhängnisvoll vielfach die Akademien sich auswirkten, wie schädlich oft die Abtrennung vom Handwerklichen sich erwies. Viel wichtiger ist es einzusehen, daß die Griechen auch hier ein ungemein bedenkliches Problem aufspürten: die Gefährlichkeit der künstlerischen Existenz. Man mag sie verachten oder scheu in ihrer Dämonie verehren, das Anderssein des Künstlers drängt sich auf, das Unbürgerliche seines Wesens. Er zeigt die jungen Sieger im kühnen Wettstreit; er ist nicht selbst der Sieger. Aphrodite entsteigt dem Bade; und der Schönheit huldigt der im Schweiffe sich Mühende.

am widerspenstigen Marmorblock Meißelnde. Er scheint ein anderes Leben zu leben als jenes, das er in seinem Werke besingt. Die Schönen sind schön in der Vollkommenheit ihres Wesens, er sucht die Schönheit, nicht um sie in sich zu verwirklichen, sondern in den von ihm sich ablösenden Arbeiten. Aus der herben Kritik am Künstler erhebt sich die Frage nach dem Sinn der personalen Existenz des Künstlers. Diese Frage haben die Griechen nicht aufgeworfen; aber die Griechen haben uns die Frage gelehrt. Sie haben sich Homer blind vorgestellt, ihn, der die ganze farbige Fülle des Seins dichterisch schaute.

6.

Καλοκαγαθία.

Nicht der Künstler vertritt also jene Lebensform, in der Schönheit und Tugend in Vollkommenheit sich versöhnen. Wie ist ein solches Sein beschaffen? Ein derart vorbildliches? Nicht zufällig fragen wir nach einem „Sein“. Denn keineswegs eignet jener Wert einem einzelnen Phänomen, einem einzelnen Verhalten, in ihnen spricht er sich nur aus, wie ein Charakter sich entfaltet in der Fülle seines Tuns und Lassens. Und er entfaltet sich nicht bloß; vielmehr werden ursprüngliche Anlagen erst zur Einheit bestimmter Eigenschaftszusammenhänge durch das vielfältig reifende Geschehen des Lebens.

Die „Schönen und Guten“ sind ursprünglich die „oberen Zehntausend“, die „Hochwohlgeborenen“ (vgl. die aufschlußreiche Abhandlung von Julius Jüthner, *Kalokagathia: Charakteria: Festschrift für Alois Rzach*; 1930). Dieser Geburtsadel soll sich nun bewähren in Mäßigung gegenüber Zügellosigkeit, in einer vorzüglichen körperlichen und geistigen Ausbildung, in Gerechtigkeit usw. Er legt also Pflichten auf. Und wer sie nicht erfüllt, der wäre wohl dank seiner Abstammung und des ihm durch sie ermöglichten Schicksals berufen, *Kalokagathos* zu werden; allein es ist seine sittliche Schuld, daß er diese Bestimmung verfehlt. Immer stärker durchtränkt diese sittliche Aufgabe das Bild der *Kalokagathia*. Platon denkt nicht mehr dabei an die übliche vornehme Klasse, ihm schwebt sittliche Vollendung vor auf der Grundlage geistig-leiblicher Ausbildung. Und er meint wohl seinen Lehrer und Meister Sokrates, ihn, der kein Aristokrat war, nicht

beschenkt mit äußerer Schönheit, aber der Reinste, Gütigste und Weiseste. Wie mit Recht gesagt wurde, daß an der Erscheinung des Sokrates das Problem antiker Physiognomik sich entzündete, an dem Widerspruch zwischen „schöner“ Seele und „häßlichem“ Leib, so gerät auch die Auffassung der Kalokagathia in schwankende Bewegung. Der Vorzug der Geburt reicht nicht aus, sie zu begründen. Sie muß in Wertleistung sich erweisen. Ist aber solche Wertleistung notwendig geknüpft an jene Abstammung? Vermag nicht auch ein Angehöriger niederen Volkes sich zu ihr zu erheben? Wohl bleibt sie auch dann eine Frage der Geburt, ursprünglich glücklicher Veranlagung; denn die Menschen sind nicht gleich: von geborenen Freien sondern sich geborene Knechte usw. Aber die Schranken der Stände werden durchbrochen von der Werthöhe personalen Seins. Vernunft soll regieren, und der Träger der Vernunft wird durch sie geädelt. Nicht als ob eine solche Antwort in voller Klarheit erteilt würde, aber diese Problematik umkreist sinnende Erwägung, immer wieder die Akzente anders verteilend, wobei logische Betrachtung und praktisches Fühlen sich mannigfach durchkreuzen.

Jedenfalls zählte Schönheit im üblichen Betracht des Wortes nicht zur Kalokagathia. „Wirklicher Vorzug gegenüber der Masse der Banansen war gymnastische Ausbildung, tägliche Körperkultur und dadurch erzielte Gesundheit, sorgfältige Haar- und Bartpflege usw.“ Das kann sich der Arme nicht leisten, noch weniger der Sklave. So wird es für sie unmöglich, jenen Forderungen zu genügen. Damit erweist sich wieder der Vorrang vornehmer Geburt; sie eröffnet jene Lebensgestaltung, die allein zur vollendeten Kalokagathia führt. Nicht umsonst und nicht aus kleinlichen Gründen hat Aristoteles das Gut des Reichtums rühmend hervorgehoben. Sittlich in moralischer Beziehung kann auch der Niedrigste sein, aber zur Vollendung menschlichen Seins gehört eben ein Schicksal, das nur wenigen zuteil wird. Glücklich diejenigen, denen diese Möglichkeit durch die Geburt geschenkt wird! Aristoteles sagt zwar, ohne sittliche Bildung sei es nicht leicht, den Besitz äußerer Güter ohne Störung der inneren Harmonie zu ertragen; aber andererseits begünstigen doch eben diese Glücksgüter die Bildung jener Harmonie. (Vgl. Werner Jaeger, *Der Großgesinnte. Aus der nikomachischen Ethik des Aristoteles. Die Antike*, VII 2.) Man vergesse nicht den ungemein wichtigen Unterschied, der darin besteht, einmal die Bedingungen moralischen Tuns zu untersuchen, ein andermal aber die Bedingungen der Seinsvoll-

endung, die Seligkeit in sich schließt. Und bei der Kalokagathia handelt es sich um Seinsvollendung. Sie hängt durchaus nicht allein von meinem moralischen Willen ab, sondern ebenso von der Gunst der Geburt, von der Gunst des Schicksals. Sie ist Gnade; oder anders ausgedrückt: letztlich ein Problem der Metaphysik.

Aristoteles findet nun aber zwischen einem ἀγαθός und einem καλός καγαθός nicht nur im Ausdruck etwas wesentlich Verschiedenes, vielmehr auch in der Sache. Dem ἀγαθός gereicht das natürlich Gute nicht zum Schaden; es ist für ihn gut. Die gesunde Nahrung bekommt ihm z. B. Er zeigt sich für Belehrung empfänglich. καλός καγαθός ist einer erst dann, „wenn ihm das Sittliche an und für sich zukommt und wenn er das Sittliche, und zwar um seiner selbst willen, bewirkt“. Und dieser absolute Wert seines Seins — scharf abgesetzt von allem bloß Nützlichen, Fördernden, Relativen — ist, wie wir sagen dürfen, zugleich schön, eben als vollendetes Sein. Gerade in der Kalokagathia begegnet uns das Schöne nicht als äußerlicher Schmuck, als dekoratives Ornament, noch gar als Oberflächenspiegelung, die Wertloses gnädig verhüllt, nein; als Ausdruck der Vollkommenheit menschlichen Personseins. Diese letzte Wahrheitsprüfung entscheidet auch über die Schönheit.

Im „Torquato Tasso“ (IV, 2) sagt Goethe:

„O glaube mir, ein selbstisches Gemüth
Kann nicht der Qual des engen Neids entfliehen.
Ein solcher Mann verzeiht dem andern wohl
Vermögen, Stand und Ehre; denn er denkt,
Das hast du selbst, das hast du, wenn du willst.
Wenn du beharrst, wenn dich das Glück begünstigt.
Doch das, was die Natur allein verleiht,
Was jeglicher Bemühung, jedem Streben
Stets unerreichbar bleibt, was weder Gold,
Noch Schwert, noch Klugheit, noch Beharrlichkeit
Erringen kann, das wird er nie verzeihn.“

Hier schlägt klassische Blutsverwandtschaft über Jahrtausende zusammen. Und der Sinn wird noch deutlicher, sprechen wir gleich vom Maß der Mitte.

7.

Das Maß der Mitte.

Immer wieder klang uns feierlich die Lehre von Maß und Ordnung entgegen. Aber welches Maß steht in Frage? Keine Messung an einem äußeren Bezugssystem, das wäre Verzerrung. Es bleibt nur ein Maß, das ein Wesen kraft seiner Eigenart sich selbst gibt, geben muß. Dieses Maß kann es verfehlen durch Überspannung oder mangelnde Spannung; und damit versündigt es sich an seinem eigenen Wesen. Denn es vollendet sich in diesem heiligen Maß der Mitte. (Vgl. die eindringliche Untersuchung von Harald Schilling: *Das Ethos der Mesotes*; 1930.)

Mit dieser Mitte hat die spießbürgerliche Lehre von dem goldenen Mittelweg, der am sichersten vor Gefahren schützt, nichts zu schaffen. Das ist ein Zurückkriechen durch Zugeständnisse nach beiden Seiten, eine schlaue Lebensregel, ein Abschleifen der Gegensätze. Das Maß der Mitte, das hier in Rede steht, bedeutet aber ein Höchstes und Äußerstes. Die Hauptstelle bei Aristoteles, auf die auch Nicolai Hartmann in seiner Ethik (1926) großen Wert legt, lautet: „Nach dem Gesichtspunkt des Seins und des Logos, der die Wesensbestimmung ausspricht, ist die Tugend Mesotes, nach dem Gesichtspunkt des Besten aber und des Guten ist sie Akrotes.“ (Ein Extrem, ein letzter Gipfel.)

Tugend bedeutet Seinsvollendung: „wenn es seine eigene Arete ergriffen hat, dann wird jedes Einzelsein als seins-vollendet bezeichnet, denn dann ist es am meisten das, was in seiner Natur angelegt ist.“ Schon die Begriffsbestimmung zielt auf die Seinsvollendung, da nur in ihr das eigentliche Wesen rein sich offenbart. Das eigentliche Wesen des Pferdes erschließt mir kein klapppriger Droschkengan, noch ein plumpes Ackerpferd, sondern nur jenes Roß, in dem das Rassige des Pferdhaften am schärfsten sich ausprägt. Und ebenso meint die Definition des Dreiecks das Dreieckhafte in seiner höchsten Vollendung. Dieser Seinsform gegenüber gibt es einerseits ein Zurückbleiben hinter dem, was der ursprüngliche Sinn verlangt, und andererseits ein Über-das-Ziel-schießen. Sie verwirklicht sich also im Maß der Mitte. Wie Tapferkeit die Mitte darstellt von Feigheit und Tollkühnheit; keine mathematische Mitte; denn sie liegt näher der Tollkühnheit als der Feigheit.

In der Jugend herrscht der Drang zur Überspannung, zur Überschwänglichkeit; im Alter wieder zeigt sich die Neigung zum ermatteten Zurückbleiben. Aber auf der Höhe des Lebens, zur Zeit seiner Reife, da regiert das Gesetz der Mitte! Was ihm vorangeht, gleicht einer Ouvertüre, was ihm folgt einem Ausklang. Rein ertönt nur da des Lebens volle Melodie. So sah die klassische Antike den Menschen nicht so sehr als einen sich Entwickelnden, als ein Drama, fortstürmend in Handlung und Geschehen, sondern wie eine Statue mit klarem Umriss, in der einzigen heroischen Szene, die seinem Leben beschieden ist. Ihm ist nichts Menschliches fremd. Barbarisch oder vom Wahnsinn umnachtet erscheint etwa der Furchtlose, der das Gruseln überhaupt nicht kennt. Unmenschlich berührt er. Zum Menschen gehört die bange Hemmung der Todesgefahr, nicht damit er ihr erliege, nein, damit er sie bestehe. Erst das ist Mut; nicht die Naivität des Kindes, das keine Gefahren erschaut oder sie dort wittert, wo sie fehlen.

Ausgleich, Harmonie wünscht diese Lehre, die auch die ganze antike Medizin beherrscht. Veränderungen der Humores (Flüssigkeiten) machen das Wesen der Krankheiten aus. Die richtige Mischung, das ist die „Eukrasie“, die Gesundheit, Abweichungen von dieser Mischung — die Dyskrasien — haben die verschiedensten Leiden zur Folge. (Vgl. Ernst Schwalbe, Vorlesungen über die Geschichte der Medizin; 5. Auflage.) Auch da erscheint also das Maß der Mitte dem Sein nach zwar als ein Mittleres, dem Werte nach aber als das Höchste. Jede Verschiebung von der Mitte mindert den Wert oder zerstört ihn.

Noch eine Zweideutigkeit liegt in diesem Begriff der Mitte. (Vgl. Josef Perkmann: *Der Begriff des Charakters bei Platon und Aristoteles*, 1909; und meine *Charakterologie*, 1925.) Der Mäßige hält die Mitte ein. Er zeigt sich vielleicht mäßig, weil kein starkes Triebleben ihn bedrängt. Keine wilden Leidenschaften stürmen gegen ihn an. Es bedarf daher auch keiner starken Stenerungen, um die Mitte nicht zu verlassen. Das wäre eine Mäßigkeit aus Lebensarmut, aus Lebensverkümmern. Das meint Aristoteles gewiß nicht, wenn er die Mesotes als das Höchste preist. Ihm schwebt — um das Beispiel fortzuführen — die Mäßigkeit vor, die ein Äußerstes an Lebensfülle und Lebenskraft umschließt. Triebe und Leidenschaften sind da in voller Gewalt, aber zugleich auch die zügelnde Macht angestrafften Willens, wachen Geistes. In diesen heftigsten Spannungen behauptet sich die Mäßigkeit des Vollmenschen. Hier ist die Harmonie, die nichts Menschliches verneint.

sondern alles umfaßt in der Einheit ihres Kosmos. Und hier ist wieder die Schönheit der Seinsvollendung. Der zügellose Mensch lebt sich aus auf Kosten seiner Geistigkeit; unvollkommen bleibt sein Sein. Der nur Geistige entbehrt der ganzen Kräfte der Sinnlichkeit, ihres Schwunges und ihrer Eindringlichkeit. Auch er nur ein Stückwerk. Man bejahe alles Menschliche als einen Segen, aber nicht in abgesplitterter Vereinzelung, sondern nur an seiner Stelle in der Gesamtheit echten, personalen Seins, das eben Harmonie ist, Ausgleichung, Maß der Mitte, Vollendung und damit Schönheit.

Und wieder schlingt sich das klassische Band über Jahrtausende. Winckelmann erschaut das Schöne in der Mitte, wo an sich feindliche Pole einander berühren, wo entgegengesetzte Kräfte zum Ausgleich gelangen. Und Schiller sucht das Schöne in der „mittleren Stimmung“. Jenes Maß der Mitte erglänzt über aller Klassik, denn es ist das Klassische.

8.

Katharsis.

Wie der Gedanke der Mesotes ursprünglich wohl der medizinischen Sphäre angehört, berührt auch der berühmte Begriff der Katharsis diesen Kreis. Aristoteles lehrt, daß im Trauerspiel durch Erregung von Furcht und Mitgefühl (φόβος καὶ ἔλεος) eine Entladung jener Affekte herbeigeführt werde und damit eine Befreiung von ihnen. Wir wollen uns hier weder in den Streit um die richtige Auslegung einmengen, noch auch davon handeln, wie in den kathartischen Kuren der Psychoanalyse die aristotelische Anschauung noch nachklingt. Die Kunst als ein Heilmittel von dem lastenden Druck gestauter, gehemmter Lebenskräfte, das war zweifellos eine scharfsinnige Beobachtung, erhärtet durch vielfache Erfahrung. Allein wichtiger für uns ist es, daß hier überhaupt die Erfahrung in ihre Rechte eingesetzt wird. Das hat seine methodischen Vorteile und seine Schattenseiten.

Die Vorteile liegen offen zutage. Gewiß, da schlägt die Geburtsstunde eigentlich psychologischer Betrachtung. Die Analyse des Kunstverhaltens ist eröffnet, und zwar ohne die Fehlgriffe eines einseitigen Psychologismus. Ausdrücklich wird immer wieder die Objektivität des Kunstwerkes herausgestellt. Aber: Erfahrung ist ein recht vieldeutiges Wort. Wer darf als Träger echter Erfahrung

gelten? Aristoteles geht — sozusagen — von der alltäglichen Erfahrung aus, die er vorfindet, wie er auch mit der vorhandenen Kunst rechnet. Das Problem lautet etwa: wie wird eine bestimmte Kunst tatsächlich erlebt? Diese Tatsächlichkeit muß aber keine seinsollende sein. Und wenn auch Aristoteles nun kritisch weiter geht, mit völliger Klarheit heben sich diese Fragen nicht voneinander ab.

So weist vielleicht auch die Katharsis in eine Tiefe, in der sie notwendig mit der Lehre von der Kalokagathia und Mesotes sich verbindet. Denn der unter der Last unerledigter, ungelüfteter Affekte Ächzende ist kein Kalokagathos. Ausgleich schafft nur die Reinigung. Und damit würde die Kunst zu einem vorzüglichen Mittel, jene Harmonie zu stiften, jenes Gleichmaß. Wenn auch nicht alle Kunst, so doch die des Trauerspiels, als ein besonders bevorzugter Fall der Kunst. Auf diese Weise gewänne das Kunstverhalten seine Bedeutung im Rahmen der Seinsvollendung. Es wäre ein Führer zu Maß und Ordnung, innerer Helligkeit und Sauberkeit.

Damit wäre nun die Kunst gerechtfertigt. Wie es überhaupt Verdienst des Aristoteles ist, daß er die Kunst in ganz anderem Grade anerkennt als Platon. Eben hierzu verhilft ihm das Acht-haben und Hinhordnen auf die Erfahrung. Verleitet sie ihn auch häufig zu Seidtheiten, die zwar von seiner Autorität getragen zu schwer ausrottbaren Bestandteilen der Kunstlehre wurden, die heute aber bloß kurios erscheinen, verhütet sie doch andererseits eine die Erfahrung überfliegende Radikalität. Nur dürfen wir hier selbstverständlich nicht die Erfahrung von der Weltanschauung lösen; ist sie doch nur durch jene, wie gerade die Weltanschauung erst die Erfahrung begründet. Sehr deutlich zeigt sich das in unserem Falle hinsichtlich der Theorie der Nachahmung.

9.

Die Nachahmung.

Platon und Aristoteles sahen beide die Kunst im Zeichen der Nachahmung. Allein bei Platon ist die sinnliche Welt nur ein Abglanz des Reiches der Ideen. Und wenn die Kunst diese sinnliche Welt nachahmt eben nach ihrer Sinnlichkeit hin, nach der empirischen Zufälligkeit ihrer Gestalten, sinkt sie in die niederste Schicht: in die der Schattenbilder und Spiegelungen. Bei Aristoteles aber ist diese Welt die Stätte substantiellen Seins, die Stätte



geformter Einzeldinge. Und schon darum erscheint eine wohlverstandene Nachahmung als ein durchaus würdiges Unternehmen, das unserem Wissenseifer entspricht und in dem bewunderungswürdiges Können sich entfaltet.

An diesem Punkte kann Aristoteles wieder auf breite Erfahrungen sich stützen. Von der Kuh, die Myron gebildet hat, heißt es, sie sei so naturwahr gestaltet, daß ein Löwe sie zerreißen wollte. Ein Stier versuchte sie zu bespringen, ein Kalb an ihr zu saugen. Die übrige Herde schließt sich ihr an. Der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen. Ein Dieb trachtet sie zu stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell. Ja, Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Herde. (Vgl. den prachtvollen Aufsatz Goethes über Myrons Kuh.) Auf diesen Ton sind die meisten antiken Künstleranekdoten abgestimmt, die etwa von Statuen berichten, die man mit Ketten fesseln mußte, damit sie nicht weglaufen. So lebendig waren sie geformt. Oder ich erinnere an den bekannten Malerwettstreit, da der eine Trauben malte, so wahr, daß Vögel zuflogen und an ihnen pickten. Der andere aber verdeckte das Bild mit einem gemalten Vorhang. Der war so täuschend echt, daß ihn der erste Maler zurückziehen wollte, um seine Trauben zu sehen. Da erkannte er, daß es sich um ein Gemälde handle. Bewundernd überließ er dem zweiten den Preis, denn dieser habe nicht nur die Vögel getäuscht, nein, sogar ihn selbst. Und darum sei er der Größere.

Allenthalben wird also hier das Illusionistische gefeiert, die Überwindung technischer Schwierigkeiten. Vor dieser Erfahrung und diesen Wertungen steht daher Aristoteles, wenn er die Nachahmung zum Prinzip der Kunst erklärt. Aber nun beginnt er mit der eigentlichen Analyse der Nachahmung und schlägt so mit voller Kraft einen Akkord an, der durch Jahrtausende weiterklingt.

Die Freude an der geglückten Nachahmung ist Ausfluß allgemeiner Lernfreude, und zugleich richtet sie sich auf das Können des Künstlers. Aber bei dieser formalen Bestimmung, die verschiedene Abwandlungen gestattet, bleibt Aristoteles nicht stehen. Ihm handelt es sich nicht bloß um das Wie des Nachahmens, sondern ganz besonders um das Was des Nachgeahmten. Die Künste unterscheiden sich ja nach drei Richtungen hin: im Hinblick auf die Darstellungsmittel (das Material, mit dem nachgeahmt wird), die Darstellungsweise (das Wie des Nachahmens) und die Darstellungsgegenstände (das Was des Nachgeahmten).

Das Ideal ergibt sich offenbar dort, wo ein zur Nachahmung des Schönen möglichst tangliches Material sich auswirkt in einer an sich tunlichst schönen Gestaltungsart in Rücksicht auf ein denkbar schönes Objekt. So entscheidend wichtig nun die helle Einsicht ist, daß alle Kunst in Formung wurzelt, so bedenklich werden allerdings die zahlreichen Folgerungen, die Aristoteles angeregt hat: z. B. die Intellektualisierung oder Moralisierung des Objekts, oder auch die Vorstellung, die Kunst könne dadurch die Natur an Schönheit übertreffen, daß sie eine reinigende Auswahl treffe. Die Schönheit der Venusstatue überflüge die Schönheit lebender Frauen, weil sie gesammelt umfasse, was auf jene aufgeteilt sei: die schönsten Augen, Mund, Arme, Beine usw. Ganz abgesehen davon, daß solches Zusammenleimen niemals ein Kunstwerk ergibt, wäre ja die Kunst dort am Ende, wo in Wirklichkeit Venus unter uns wandelte. Bei diesen Fragen brauchen wir uns nicht aufzuhalten, obgleich wir nicht vergessen dürfen, daß durch alle Irrtümer und Schiefheiten doch ein sehr ernstes Problem durchschimmert: die Kunst wird nicht einem beliebigen Spiel der Phantasie überantwortet, sondern sie ist Auseinandersetzung mit wahren Sein, und diesen Bezug darf sie nicht verlieren, soll sie nicht in Willkür ausarten. Die Kunstpsychologie des Aristoteles wird von da aus in ihre Schranken verwiesen, das Recht des Objektiven meldet sich an. Jedes Kunstwerk erfaßt eine „Wahrheit“. (Vgl. meinen Vortrag auf dem Hamburger Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; Bericht 1951.)

Da stößt nun Aristoteles mit seiner Nachahmungslehre in eine weit tiefere Schicht vor und deckt einen Sachverhalt auf, dessen Deutungsschwierigkeiten uns noch heute beschäftigen. Er erklärt nämlich die Poesie für philosophischer als die Geschichte und damit für eine würdigere Angelegenheit. „Denn jene befaßt sich mehr mit dem Allgemeinen, diese mit dem Einzelnen. Ein Allgemeines ist es, daß dem so oder so Gearteten solches oder anderes zu tun oder zu sagen notwendig oder naturgemäß ist; und das ist es, worauf die Poesie abzielt, wenn sie gleich ihren Personen individualisierende Namen beilegt.“ Der Dichter ist nur insoweit ein Dichter, als seine Darstellung nach den Normen innerer Wahrscheinlichkeit verläuft ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit des tatsächlich Zufälligen. Der Dichter muß daher Begebnisse ausschalten, „von denen das eine sich ereignen konnte, ohne daß das andere darum mit Notwendigkeit erfolgen mußte“. Denn das gerade trennt ihn vom treu berichtenden Chronisten, dessen Aufzeichnung

gen auch dann nicht Poesie werden, falls er sie in Verse geschmackvoll kleidet.

Diese reinigende Auswahl ist dann kein Flickwerk mehr, sondern Schaubarmachung einer Wesensgesetzlichkeit, die sich an der Hand des einzelnen Falles offenbart. Die Nachahmung zielt da nicht mehr auf äußere Natur, wird sie doch im Gegenteil nur zu einem Mittel, das Organische, Notwendige sichtbar zu machen. Und darum nähert Kunst sich der Philosophie. Sie werden — jede in ihrer Art — zu Werkzeugen, das eigentliche unverstellte Sein zu erfassen. Diese künstlerische Wahrheit erfährt daher keine Beglaubigung an der gewöhnlichen Wirklichkeit, daß es so ist, oder daß es sich so zugetragen hat. Undichterisch wäre eine derartige Berufung. Die Dichtung legitimiert sich allein durch die zwingende Notwendigkeit des von ihr Gestalteten, durch Wesensenthüllung. Und wieder knüpft alle folgende Klassik an diesen Ursprung an; an das Allgemeine im Einzelnen, an das anschaulich gewordene Gesetz, an den Widerschein des Wesens im Sinnlichen. Und Nachahmung heißt dann: Strenge der Objektivität, Sachlichkeit, und von neuem Seinsvollendung. Nur an dem Fachausdruck „Nachahmung“ darf man sich nicht stoßen. Es ist ein langer Weg von der Lernfreude, die sich damit vergnügt, festzustellen, daß dieses jenes ist, bis zu solchem „Wissen“. Aber Wissenskundgabe bleibt auch da das Kunstwerk. Der Künstler erobert jenes Wissen im Schaffen, dem Kunstfreund wird es zuteil im Erleben des vom Künstler Geschaffenen.

Diesen Durchstoß der Kunst vom Sinnlichen zum „wahren Sein“, den hatte Platon nicht gesehen. Ihm schien die Kunst allein im Sinnlichen verhaftet; und die Schönheit ward gerettet durch Ablösung von der Sinnlichkeit. In rein geistiger Sphäre erstrahlte sie im lichtesten Schein. Jetzt aber greifen wir gerade im Sinnlichen, in dieser Gegebenheitsweise das Gesetz, die Notwendigkeit, das Wesen. Und darum brauchen wir das Sinnliche nicht durchzustreichen. Wir dürfen es gar nicht, sonst sperren wir uns den Zugang zu jenem anderen, das lebhaft sichtbar wird in der Formung des Kunstwerks. Damit scheint nun — ziehen wir die Folgerungen — ein Doppeltes gewonnen: eine ganz andere Abhebung von Kunst und Naturästhetischem als vorher; und weiterhin: das Formproblem künstlerischer Gegenständlichkeit. Wie muß diese beschaffen sein, damit sie jene Aufgabe, jene Bestimmung erfüllt? An einem einzigen Beispiel wollen wir das zeigen.

10.

Einheit in der Mannigfaltigkeit.

In den Betrachtungen über den Staat heißt es bei Aristoteles, daß das Ganze dem Teile gegenüber notwendig das Frühere sei. „Hört doch nach Aufhebung des Ganzen jeder einzelne Teil, z. B. Fuß oder Hand, auf, das zu sein, was er ist, und bloß die Namensgleichheit bleibt, die in solchem Falle nicht mehr bedeutet, als wenn man von einer steinernen Hand spricht; denn eine vom Körper getrennte wird eine unbrauchbare Hand.“ In diesem Sinne ist also auch jedes Kunstwerk eine Einheit in der Mannigfaltigkeit. Hier liegt demnach der Ursprung jenes berühmten Gesetzes, das in der Folge unzählige Ausgestaltungen und Deutungen erfuhr.

Aristoteles verlangt ausdrücklich Einheit im Sinne der Geschlossenheit, warnt aber davor, künstlerische Einheit mit einer bloß stofflichen zu verwechseln. „Denn gleichwie Einem viele, ja unzählige Eigenschaften innewohnen, von denen manche sich zu keiner Einheit zusammenschließen, so gibt es auch unter den Handlungen einer Person viele, die sich nicht zu einer einheitlichen Handlung verbinden.“ Alles Unnötige hat als störendes Beiwerk fortzufallen. Darum zielt die Forderung nicht auf stoffliche Vollständigkeit in ihrer empirischen Zufälligkeit, vielmehr auf Einheit einsichtigen Zusammenhanges. In ihm müssen die Teile sich derart fügen, „daß durch Wegnahme oder Verrückung irgendeines Teiles das Ganze verschoben wird und aus den Fugen gerät; denn dasjenige, dessen An- oder Abwesenheit sich durch nichts bemerklich macht, ist streng genommen gar kein Bestandteil des Ganzen.“ In einem Dreieck etwa erscheint alles notwendig; jede Seite, jeder Winkel. Und sie sind nur Dreiecksseiten oder Dreieckswinkel im Rahmen des Dreiecks, nur von ihm aus bestimmt sich ihr Sinn, nicht in Ablösung von ihm. Und Sinn hat nur, was als notwendiges Bauglied in den Bau sich einstellt. Mit ihm haben wir darum zu beginnen. Damit erschließt sich erst die Bahn für fruchtbare objektive Formanalysen.

In Anknüpfung an das Frühere können wir es auch so ausdrücken: ein kopierender Naturalismus verbietet sich schon darum, weil das Kunstwerk nicht zur Einheit sich rundete, vielmehr in zufällige Teile zerfiel. Die künstlerische Einheit in der Mannigfaltigkeit als Formproblem wird zur unerläßlichen Voraussetzung

für den philosophischen Charakter der Kunst, den Aristoteles verlangt. Sie begründet die Gegebenheitsweise des Kunstwerkes.

Gewiß werden damit nicht alle Dunkelheiten gelichtet; aber das aufgewiesene Gesetz zählt nun zum eisernen Bestand ästhetischer Forschung. Um nur ein einziges Beispiel zu nennen: Leibniz sagt in seiner deutsch abgefaßten Schrift „Von der Glückseligkeit“: „Bei aller Kraft, je größer sie ist, je mehr zeigt sich dabei Viel aus einem und in einem, indem Eines Viele außer sich regieret, und in sich vorbildet. Nun die Einigkeit in der Vielheit ist nichts anderes als die Übereinstimmung, und weil einer zu diesem näher stimmt als zu jenem, so fließt daraus die Ordnung, von welcher alle Schönheit herkommt und die Schönheit erweckt Liebe.“ Und klassischer Haltung ist es ganz selbstverständlich, Schönheit und Kunst im Lichte jener Vieleinheit zu erblicken.

11.

Der Künstler und die Kunst.

Die Spannung zwischen Schönheit und Kunst, dieses entscheidende Problem, das noch die Gegenwart so lebhaft beschäftigt, begleitet auch den Ausklang der Antike. Die Ehrenrettung der Kunst hatte zwar Aristoteles vollzogen. Aber wie konnte von der platonischen Lehre aus ein Ansatz gewonnen werden, um Künstler und Kunst von ihrem Makel zu befreien? Diese Aufgabe versuchte Plotin zu lösen.

Phidias hat den Zeus nach keinem sinnlichen Vorbild geschaffen, sondern ihn so aufgefaßt, wie er sein würde, wenn er sich unseren Augen offenbaren wollte. Der Künstler bildet wie die göttliche Natur. Nichts Sinnlich-Zufälliges schwebt ihm als Idee vor. „So rückt der Künstler in eine Reihe mit dem göttlichen Demiurgen, der die Sinneswelt aus der Schau der Ideen als der ewigen Vorbilder hervorbringt. Durch die Vermittlung von Augustin und Marsilius Ficinus, von Giordano Bruno, von Shaftesbury und Winckelmann wird diese Grundansicht mehr und mehr zum geistigen Gemeingut der modernen Zeit.“ (Vgl. Cassirer, a. a. O., und Erwin Panofsky, *Idea*; 1924, Studien der Bibliothek Warburg.)

Allein der Streit war damit keineswegs geschlichtet. Wie sehr Plotin im Banne Platonischer Anschauungen verharret, zeigt über-

raschend deutlich die Lehre, daß wir von jeder bestimmten Gestalt absehen müssen und uns keine vor Augen stellen dürfen, wenn wir die absolute Schönheit meinen. Sonst sinken wir herab zu einer Sache, die bloß infolge dunkler Teilnahme schön genannt wird. Gestaltlose Form ist die absolute Schönheit, sofern man den Ausdruck Form hier überhaupt zuläßt. (Vgl. Friedrich Kreis, *Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie*; 1922.) Der Wert des Schönen steigert sich in dem Grade, als es sich von der geprägten Gestalt eines individuellen ästhetischen Gebildes entfernt.

Man darf wohl sagen, daß Plotins Begeisterung dem Urschönen gilt und dem Künstler als dem Träger solch geistiger Schau. Die Natur betrachtend, vergleicht Plotin die Bewegung der Gestirne mit einem Reigentanz. Alles in der Welt Wirkende ähnelt dem Tänzer, in dessen Tun das Leben selbst zur Kunst wird. Die göttliche Verklärung, in der das Bild des Künstlers hier erscheint, verlischt aber, sobald es sich um irdische Kunstwerke handelt.

Die künstlerische Schau, die aus dem Geiste stammt und in dem Geist des Künstlers verharret, trennt ein weiter Abstand von dem Erzeugnis, das sie in die Sinnlichkeit hinaussetzt: von dem Kunstwerk. (Vgl. hierzu und zum folgenden die ausgezeichnete Darstellung bei Julius Walter, *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum ihrer begrifflichen Entwicklung nach*; 1893.) „Je mehr die Kunst sich in den Stoff verbreitet, desto schwächer wird sie gegenüber dem, was in Einheit beharrt. Alles was sich ausbreitet, gibt sich selbst auf, Stärke ihre Stärke, Wärme ihre Wärme, Kraft überhaupt die Kraft und Schönheit die Schönheit, denn das erste Bildende muß an sich schöner sein als sein Gebilde. Die Schönheit in der Kunst selbst ist um vieles besser, denn nicht alles, was in der Kunst ist, gelangt auch in den Stein. Jene beharrt, das aber, was von ihr ausgeht, ist geringer als sie, und selbst dieses noch bleibt nicht rein in sich und wie es die Kunst gemacht hat, sondern nur soweit, als der Stein es sich abgewinnen ließ. Wie das Handeln, so ist auch das Bilden nur eine Schwäche oder eine Begleiterscheinung des Schauens.“ Das Platonische Problem kehrt also in voller Schärfe bei Plotin wieder.

Jeder Bewunderung wert dünkt daher der geniale Seher wahrer Schönheit, die in schöpferischer Schau sich ihm offenbart. Er ist der Künstler, der echte Künstler, der Träger der Kunst, auch wenn er keine sinnlichen Werke bildet. Und gestaltet er sie, werden sie doch nur zu einem fahlen Abglanz dessen, was rein bloß sein Geist erfaßt. Und Aufgabe des Kunstliebhabers könnte es nur dann

sein, vom sinnlichen Kunstwerk angeregt und entflammt, sich aufzuschwingen zu jener Schau. Das Kunstwerk gliche lediglich dem Sprungbrett zur Kunst. Gerade der große Künstler bedürfte seiner nicht: ihm klingt auch so der ewigen Schönheit Melodie entgegen, unverstellt und frei von den Nebengeräuschen selbst der besten empirischen Instrumente. Aber wir anderen, wir sollen wohl vom Kunstwerk aus vorstoßen zum Erlebnis des Künstlers, zu seiner schöpferischen Schau. Und gewiß nicht zu einem subjektiven Erlebnis, vielmehr zu der Erfassung objektiver Wahrheit, die im Schönen erscheint. (Vgl. auch Fritz Heinemann, Plotin, 1921.) „Kein Auge kann die Sonne sehen, das nicht sonnenhaft geworden ist; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist. Es werde also zuerst jeder gottähnlich und schön, der Gott und das Schöne schauen will.“ (Vgl. die vorzügliche Übersetzung der Schriften Plotins von Richard Harder, 1950.)

12.

Die Wahrheit.

Die Frage der künstlerischen Wahrheit steht im Vordergrund bei Boileau: nichts sei schön als das Wahre. Aber welche Wahrheit meint er? Descartes hatte gelehrt, alles sei wahr, was ich klar und deutlich einsehe. Diese Klarheit und Deutlichkeit verlangt Boileau, sie verbürgen ihm die Wahrheit, sie sind die Wahrheit. Allerdings scheint wohl eine gewisse Sinnverschiebung Descartes gegenüber stattgefunden zu haben. Descartes schwebt Evidenz vor, als Musterbeispiel die Evidenz der inneren Wahrnehmung, als Wahrnehmung im eigentlichen Verstande des Wortes. Und alles sei eben wahr, was sich durch die gleiche Klarheit und Deutlichkeit ausweise wie das berühmte: *cogito ergo sum*. Allein dieses strenge Bezugssystem lockert sich zumindest bei Boileau. Er vollzieht die Gleichung zwischen Schönheit und einer gewissen Art von Wahrheit; und dadurch werden Klarheit und Deutlichkeit zu notwendigen Merkmalen des Schönen. Descartes zielt auf die Mathematik als Vorbild, Boileau auf die Rechtfertigung klassisch-akademischer Kunst und auf die Abwehr anderer Kunstströmungen.

Jedenfalls ist er nun nicht der Ansicht, daß die von ihm geforderte Wahrheit durch eine minutiöse Abschrift der Wirklichkeit entstehe. Im Gegenteil: das wäre gewiß der Weg, sie völlig zu verfehlen. Sie ist daher kein Ergebnis der bloßen Nachahmung,

sondern eines schöpferischer Gestaltung. So irrt z. B. der Dichter, wenn er nicht vom Gegenstande loskommt und verliebt an seiner Fabel klebt. Solche Kleinmalerei, die uns kein Detail schenkt, übersättigt uns. Es ist eine niedere Form der Richtigkeit, die der Künstler zu meiden hat. Darum fliehe er auch das Gewöhnliche und strebe nach Vornehmheit, nach Größe. Sie werden nicht errungen durch die billigen Sensationen des überraschend Neuen, durch äußeres Blendwerk oder geistreichelnde Witze. Derlei aufputzende Schnörkel belasten nur sein Werk, eben sie verunklaren seine Wahrheit. Sie liegt in der schlichten Einfachheit des Erhabenen. Erzeugt wird sie durch die edle Reinheit sprachlicher Gestaltung, also durch eine bestimmte Darstellungsweise. Sie leuchtet erst das Verworfene und Dunkle zu reiner Durchsichtigkeit und heller Klarheit. Die Sprache ist ein Heiligtum, das nicht frevelhaft angetastet werden darf.

Doch soll dies durchaus nicht formalistisch verstanden werden: die gedankliche Klarheit ist es, die im Wortleibe sich spiegelt, ja in ihm und durch ihn erst zur Vollendung gelangt. Das Problem der Nachahmung, das in der französischen Kunsttheorie eine ganz beherrschende Rolle spielt, wird hier durchaus nicht geopfert. Es zeigt sich gerade im Problem der Wahrheit, aber einer Wahrheit, welche der Dichter nicht vorfindet, sondern dank seiner Gestaltung erst schafft; ist doch im Grunde die Gegebenheitsweise des Kunstwerks das anschauliche Korrelat seines klaren und deutlichen Erfassens der Wahrheit. Eine Seite der Welt wird uns durch die Kunst klar und deutlich. Boileau nimmt so ganz Partei für die Kunst. Das ästhetische Bemühen wandelt sich zur Philosophie der Kunst.

13.

Das Gefühl.

Die kühle Intellektualität dieser Lehre tritt in eine zunehmend schärfere Spannung zu der Sehnsucht nach Gefühl, Affekt, Leidenschaft. Der Kampf gegen die Akademie entbrennt. „Von Süden und Norden her liefen die Wellen der Barockbewegung immer wieder gegen das Bollwerk des französischen Akademismus an, und während die Literaten noch über die Herrschaft der Vernunft disputierten, hatten die Maler sich schon lange dieser Kunst zugewendet, die für jeden, der sehen konnte, die Sprache des Gefühls redete.“ (Vgl. die Abhandlung meines Schülers Eugen Teuber,

Die Kunstphilosophie des Abbé Dubos; Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft; 17; 1924.) Abbé Dubos wird zum Anwalt des Gefühls. Nicht Wahrheit entscheidet, sondern das Gefühl. Sinn der Kunst ist zu rühren, zu erschüttern; das Gefühl wird zum Maßstab. Es gibt einen sechsten Sinn: den Geschmackssinn; ihm müssen wir uns in der Kunstbeurteilung anvertrauen, nicht der Vernunft. Im Zeichen dieses Irrationalen steht also die Kunst. „Die Lehre vom Geschmack bezeichnet die historische Einbruchsstelle des Irrationalismus in das Bewußtsein der abendländischen Seele. Darin beruht ihre welthistorische Bedeutung.“ (Vgl. das sehr wichtige und bedeutsame Werk von Alfred Bäumler, Kants Kritik der Urteilskraft, I; 1925.)

Ursprung und einzige Berechtigung der Kunst wurzeln darin, daß sie mit ihren Nachahmungen der Wirklichkeit ein unwiderstehliches Bedürfnis des Menschen erfüllt: Verscheuchung der Langeweile und Entfaltung von Erregungen. Diesen Zweck erreicht die Kunst nicht auf dem hierfür wenig geeigneten Umwege über das Denken, sondern durch unmittelbare Sinnlichkeit. Die vormals so sehr gescholtene Sinnlichkeit wird nun als Gefühlsweckerin zum besonderen Vorzug der Kunst. Und die künstlerische Sinnlichkeit übertrifft jede andere, weil sie in der Sphäre des Bildhaften sich bewegt, demnach keine üblen Folgen zeitigt. Hier winken daher Genüsse, denen wir mit gutem Gewissen uns hingeben dürfen, ohne daß wir besorgt sein müssen, mit der Sittlichkeit in Widerstreit zu geraten. Fern liegt die Erwägung, ob das Sinnliche nicht an sich zum Unsittlichen gehöre, ob seine Pflege nicht solche Neigungen befördere. Das Sinnliche erscheint unerläßlich zur Befriedigung gewisser wichtiger menschlicher Triebe; und darum bleibt nur die Frage, wie dies ohne Gefahr geschehen könne.

Allerdings: nicht um das Sinnliche als Sinnliches handelt es sich eigentlich, sondern um seine Eignung, Gefühle zu entzünden. Darum wird auch ein rührender Gegenstand verlangt, und darum steigt die Tragödie zur höchsten Form des Kunstwerks auf. Denn ihr Erregungswort ist der denkbar größte.

Hinrichtungen, blutige Kampfspiele, lebensgefährliche Vorführungen auf Jahrmärkten locken die Menge; sie will Erregung. In der Kunst darf sie die Erregung auskosten, ohne zu entarten. Ist es Zweck der Kunst, einen Gefühlssturm zu entfachen, erscheint es völlig verkehrt, Regelmäßigkeit, Harmonie zu ihrem Prinzip zu stempeln. Sie wenden sich weit mehr an den Verstand als an das lebendige Gefühl. Regelmäßigkeit und Harmonie wirken lang-

weilig, sie lassen uns kalt. Wärme muß uns entgegenschlagen, nur sie weckt wieder seelische Wärme. Wenn Dubos daher innere Wahrscheinlichkeit vom Kunstwerk heischt, leiten ihn ganz andere Motive als etwa Boileau. Er will alles vermeiden, was die Stärke der Gefühlswirkung beeinträchtigen könnte. Und diese Gefahr wäre dann da, wenn der Verstand protestieren würde. Ja, Dubos sagt sogar, er würde lieber die Wahrscheinlichkeit in einem Kunstwerk verneinen als das Wunderbare. Es gilt einen Ausgleich zu finden, sozusagen nicht die nächstliegende Wahrscheinlichkeit zu wählen, vielmehr die seltene, überraschende. Aber sie muß eben als Wahrscheinlichkeit im Umkreis des Möglichen bleiben.

Wenn so das Kunstwerk an unser Gefühl sich wendet, wie kommt es zu einem allgemeinen Geltungsanspruch der Kunst? Erscheint doch eben das Gefühl subjektiv. Die tatsächliche Übereinstimmung, die sich in weiten Grenzen schon beim Genuß einer guten Mahlzeit offenbart, beruht offenbar auf einer Gleichheit menschlicher Anlagen, wird also wieder psychologisch gedeutet. Es wäre vielleicht denkbar, daß bei einer anderen Organisation der Menschen es niemals zu solcher Übereinstimmung käme. Warum soll der sechste Sinn — der Geschmackssinn — eine größere Streuung zeigen als die anderen Sinne? Innerhalb der Normalität zeigt sich auffallende Verwandtschaft. Und interpretieren wir so die Anschauungen von Dubos, dürfen wir auch die Vermutung wagen, daß in dem „Sinn“ ein Doppeltes gemeint ist: das Irrationale im Gegensatz zu Vernunft und Verstand, dann aber auch etwas Erfassendes, ein Gegebenes Ergreifendes. Also etwas, was der „Sinn“ mit Vernunft und Verstand teilt. Keineswegs wird phantastischer Willkür das Wort geredet oder angenommen, da ertrinke nun alles im Subjektiven, und das Kunstwerk sei nur der auslösende Reiz, um beliebige Gefühlswogen aufbranden zu lassen. So psychologisch auch die Kunsttheorie von Dubos ist, einem derartigen Psychologismus huldigt er nicht.

Allein gelöst sind die Probleme nicht: mit allem Nachdruck hat sich das Gefühl zu Wort gemeldet, und mit ihm die ganze Schwierigkeit, die einer derartigen Auffassung begegnet. Es ist wieder ein Thema, das Ästhetik und Kunstphilosophie nicht mehr verlieren. Ein Thema, das die Psychologie aufwirft, das aber behufs grundsätzlicher Entscheidung die Philosophie übernehmen muß. Wir werden ihm daher in der weiteren Folge begegnen.

14.

Die Funktionsgefühle.

Die Lehren, die Dubos vertritt, spitzen sich zu in der Theorie der Funktionsgefühle und der Frage nach ihrer ästhetisch-künstlerischen Bedeutung. Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, daß seelische Untätigkeit für den Menschen ein so peinligendes Übel ist, daß er sich deshalb oft den mühsamsten und beschwerlichsten Abenteuern aussetzt, nur um jener Qual zu entfliehen. Das Bedürfnis nach vollem geistigen Ausleben ist eine der stärksten menschlichen Begierden. Nicht nur die Befreiung von diesen Spannungen wird als Glück empfunden; nein: die heftige seelische Tätigkeit selbst weckt als kräftige Erregung Lust und Genuß. Wir genießen eben nicht bloß bestimmte Sachverhalte (wie Wein, ein gutes Mahl usw.), sondern in erster Linie den brausenden Strom psychischen Funktionierens. (Vgl. meine Schrift: Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten, 1911.)

Dubos gibt ein sehr anschauliches Beispiel: „Je gefährlicher die Wendungen sind, die ein verwegener Luftspringer auf dem Seile macht, desto aufmerksamer wird der große Haufe der Zuschauer. Wenn er einen Sprung zwischen zweien Degen tut, die ihn durchbohren müßten, sobald sich sein Körper in der Hitze der Bewegung nur um einen Punkt von der Linie entfernte, die er beschreiben soll; dann wird er zu einem würdigen Gegenstande unserer ganzen Neubegierde. Man setze zweien Stäbe an die Stelle der Degen; man lasse ihn sein Seil, zweien Fuß hoch von der Erde, über eine Wiese ziehen; vergebens wird er nun eben die Sprünge, eben die Wendungen machen, die er vorher machte; man wird es nicht der Mühe wert achten, auf ihn zu sehen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird sich mit der Gefahr verlieren.“ Aufgabe der Kunst muß es sein, unschädliche, aber heftige Leidenschaften in uns zu entfachen, damit wir des Genußes der Funktionsgefühle teilhaftig werden.

In Verfolg dieser Anschauungen wird es allerdings schwer möglich, einen wesentlichen Unterschied zwischen einem Drama Shakespeares und einer rührseligen Schauertragödie festzustellen. Und Landschaftsmalerei, Stilleben, Architektur fügen sich nicht in diesen Rahmen. Dubos fragt auch weniger nach der Wertheredigung eines Bedürfnisses als nach der besten Art, dieses zu befriedigen. Die Bedürfnisse stehen sozusagen noch diesseits

des Sittlichen. Die Moral bewährt sich erst in der Weise, wie die Bedürfnisse sich auswirken. Und in dem Betracht wird nun die künstlerische Erziehung sogar zu einer moralischen, denn sie wird zu einer Entgiftung sinnlicher Leidenschaft. Der unkünstlerische Mensch hat nur die schmerzliche Wahl, seine Leidenschaften zu unterdrücken und damit auf das Glück der Funktionsgefühle zu verzichten, oder diese Leidenschaften ausrasen zu lassen und dadurch in alle möglichen Schädigungen hineinzustürzen. Der kunstempfindliche Mensch ist durchaus nicht verkümmert: an Stärke der Anlagen steht er keineswegs zurück. Allein indem er sie in der Kunst auslebt, kann er Vollmensch sein, ohne Gefahr und ohne Preisgabe der Moral.

Schiller allerdings leugnet solches Verhalten als volle Menschlichkeit; einseitig erscheint es ihm. Und darum auch alle Kunst verderblich, die sich auf diesen Sinn einstellt. Völlig klar sieht auch er, daß die Affekte ein Lustmoment in sich bergen. Deswegen trachten wir, uns in sie zu versetzen, selbst wenn es Opfer kosten sollte. „Unseren gewöhnlichen Vergnügungen liegt dieser Trieb zum Grunde; ob der Affekt auf Begierde oder Verabscheuung gerichtet, ob er seiner Natur nach angenehm oder peinlich sei, kommt dabei wenig in Betrachtung. Vielmehr lehrt die Erfahrung, daß der unangenehme Affekt den größeren Reiz für uns habe, und also die Lust am Affekt mit seinem Inhalt gerade in umgekehrtem Verhältnisse stehe. Es ist eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauerhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen. Alles drängt sich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeschichte; das abenteuerlichste Gespenstermärchen verschlingen wir mit Begierde und mit desto größerer, je mehr uns dabei die Haare zu Berge steigen.“ Der „mitgeteilte“ Affekt hat vornehmlich „etwas Ergötzendes für uns, weil er den Tätigkeitstrieb befriedigt“. Diese Wirkung leistet nun gerade der traurige Affekt in höherem Grade.

Aber all diese Genüsse kennt schon „der rohe Sohn der Natur, den kein Gefühl zarter Menschlichkeit zügelt“. Die Kraft der Vernunft muß hinzutreten; dann erst wird aus der Fesselung an die Affekte wahre Freiheit, absolute Selbsttätigkeit. „Der Affekt, als Affekt, ist etwas Gleichgültiges, und die Darstellung derselben würde, für sich allein betrachtet, ohne allen ästhetischen Wert sein, denn nichts, was bloß die sinnliche Natur angeht, ist

der Darstellung würdig. Daher sind... überhaupt alle höchsten Grade, von was für Affekten es auch sei, unter der Würde der tragischen Kunst." Da kann die Kunst sich nicht frei entfalten und unterliegt dem allzu heftigen Anprall der Sinnlichkeit. „Pathos“ ist zwar eine unerläßliche Forderung an den tragischen Künstler, aber er darf die Darstellung des Leidens nur so weit treiben, „als es ohne Nachteil für seinen letzten Zweck, ohne Unterdrückung der moralischen Freiheit, geschehen kann“. Auch hier steht das Ästhetische in engster und notwendiger Beziehung zum Voll-Menschentum, aber zu einem ganz anders gefaßten, als Dubos es sieht. So taucht in dem Streit um das Ästhetische die gigantische Frage auf: was ist der Mensch? was soll der Mensch? Das ist der philosophische Hintergrund.

15.

Der mittlere Zustand.

Mit Dubos teilt die englisch-schottische Ästhetik den psychologischen Ansatz. Einer ihrer Hauptvertreter, Henry Home, erklärt, Schönheit könne klar nicht gedacht werden ohne den, der sie vorstellt. „Denn man sagt aus keinem anderen Grunde, daß ein Gegenstand schön ist, als weil er dem Zuschauer schön vorkommt.“ Daher dürfe man sich die dichterische Bemerkung zu eigen machen, Schönheit liege nicht in der Gestalt des Schönen, „sondern in dem Auge des Liebhabers“.

Allein gerade das Auge zeigt uns die Schönheit als eine Eigenschaft der Dinge, wie etwa ihre Ausdehnung. Dieser „außerordentliche Mechanismus“ der Natur erregt Homes Staunen so sehr, daß er die Vermutung äußert, die Schönheit gewisser Gegenstände sei ganz allein das Werk der Natur. Es gebe also doch ein schlechthin objektives Schönes; aber mit den Fragen der Kunst habe dies wenig zu tun, hier herrsche jener psychologische Gesichtspunkt.

Da verlangt nun Home weder heftigen Rausch der Leidenschaft, noch Ohnmacht der Fühllosigkeit; vielmehr einen mittleren Zustand, eine maßvolle Bewegtheit. Hierzu scheinen von allen Sinnen bloß Auge und Ohr wahrhaft befähigt; sie sind daher die eigentlich ästhetischen Sinne. Die bloß leidenschaftlichen Ergötzungen währen nicht lange, verlieren bald ihren Reiz, ja wecken Überdruß und Abscheu. Diesen unangenehmen Zustand beseitigen

die zarteren Unterhaltungen durch Auge und Ohr. Sie erweisen sich auch der dauernden verstandesmäßigen Beschäftigung überlegen, die allzu anstrengt. So gibt es eine ununterbrochene Kette von Genüssen, angefangen mit den niedrigsten, den ganz sinnlichen bis zu dem „freien und erhabenen Vergnügen“, dessen lediglich der Reife teilhaftig wird. Den Weg dahin bahnt die Kunst; sie übernimmt dieses Amt der Erziehung. Sie wird daher Führerin zu edler Menschlichkeit und damit zu berechtigter menschlicher Glückseligkeit.

„So betrachtet geht der Geschmack in den schönen Künsten der moralischen Empfindung zur Seite, der er in der Tat nahe verwandt ist. Beide zeigen auf, was recht und was unrecht ist. Auf beide haben Mode, Temperament und Erziehung einen Einfluß, der sie verfälschen oder rein erhalten kann. Beide sind unwillkürlich und an keinen bestimmten Ort gebunden. Sie haben ihre Wurzel in der menschlichen Natur und werden durch Grundsätze bestimmt, die für alle Menschen gelten.“ Der ästhetische Mensch wird zum wahrhaft sittlichen Menschen. Das ist die hohe Aufgabe der Kunst. Und sie erfüllt sie, weil sie zwischen den Gefahren bloßer Sinnlichkeit und bloßer Vernunft hindurchleitet zu den mittleren Zuständen. Da klingt Antike an, und da meldet sich klassisches Lebensgefühl.

Verhält es sich aber so, müssen wir eine zweifache Schönheit anerkennen: eine eigene, die man an den Gegenständen selbst bemerkt, sofern man sie für sich besonders und in keiner Beziehung zu anderen betrachtet. Die zweite Schönheit ist eine solche des Verhältnisses, denn sie gründet in bestimmten Beziehungen. Zur eigenen Schönheit wären bloß die Sinne notwendig, wie etwa eine Farbe uns unmittelbar sinnlich gefällt, oder ein farbiges Muster. Aber „ein alter gotischer Turm, der keine Schönheit an sich selbst hat, scheint uns schön, wenn wir ihn als eine Schutzwehr gegen feindliche Angriffe betrachten. Ein Wohnhaus, dem alle Regelmäßigkeit fehlt, ist trotzdem schön, wenn man seine Bequemlichkeit berücksichtigt, und der Mangel einer schönen Figur und Symmetrie wird nicht hindern, daß uns ein Fruchtbaum dennoch schön erscheint, wenn wir wissen, daß er gute Früchte trägt.“ Ein Höchstfall von Schönheit wird dann erst erreicht, wenn beide Schönheiten in einem einzigen Gegenstande sich verbinden.

Derartige Gegenstände beschäftigen eben nicht bloß Sinnlichkeit oder Vernunft; indem sie gleichmäßig an den ganzen Menschen sich wenden, befördern sie jenen mittleren Zustand, den

eigentlich ästhetischen. Zugleich tauchen damit die schwierigen Probleme der Zweckschönheit, der Schönheit des Typischen und Normativen auf. Es sind Probleme, die in anderer Fassung die folgende Forschung sehr intensiv bewegen, die bei Kant etwa in der Scheidung von freier und anhängender Schönheit erscheinen. Ja, noch die Gegenwart ringt um diese Fragen.

Darüber hinaus sehen wir aber, wie Home das Ästhetische in den Wurzeln der menschlichen Natur verankert und ihm darum allgemeine Geltung beilegt. Allgemein bedeutet hier: relativ zur Gattung Mensch. Die oben gestreiften Ausnahmen können wir jetzt übergehen. Die Kunst wird damit zur eigentlich menschlichen Angelegenheit. Und wieder müssen wir sagen: die scheinbar nur ästhetischen Untersuchungen zielen auf etwas ganz anderes hin, auf die philosophische Anthropologie. Das, was bloß psychologisch, ja psychologistisch sich gibt, meint im Grunde den ganzen Menschen, sein wahres Wesen, seine wahre Bestimmung. Wert und Würde der Kunst fließen ihr zu in dem Ausmaße, als ihr es gelingt, jenes Wesen, jene Bestimmung zur Entfaltung, zur Reifung, zur Verwirklichung zu bringen. Sie ist ein Werkzeug der Pädagogik, und ein unentbehrliches. Die Unersetzlichkeit der Kunst wird von da aus deutlich. Aus keinem Idealstaate dürfte man sie mehr verbannen; würde man doch durch solches Tun das Ideal des Menschlichen aufgeben, verschütten, zerstören. Die letzte Wahrheit der Kunst ist so der wahre Mensch.

16.

Sinnliche Erkenntnis.

Der psychologisch-anthropologischen Forschungsrichtung tritt nun eine ganz andere entgegen: die logische. Und im Zeichen der Logik formiert sich die Ästhetik zur Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis. Das besagt ihr Name. Die Wendung zur Ästhetik als eigener Wissenschaft vollzog sich in der Leibniz-Schule.

Leibniz hatte die Lehre aufgestellt von den klaren und deutlichen, verworrenen und dunklen Vorstellungen (*clarae, distinctae, confusae, obscurae perceptiones*), eine lange Reihe mit unmerklichen Übergängen, die schließlich in der Nacht des Unbewußten untertauchen. Im Cartesianismus waren nun Wahrheit der Wissenschaft wie der Kunst durch Klarheit und Deutlichkeit bestimmt. Nun aber handelt es sich um ein anderes

Problem: die Logik zielt auf möglichste Schärfe und Helle der Erkenntnis. Soll darum alle andere Erkenntnis von der Wissenschaft ausgeschlossen werden? oder wird eine niedere Logik möglich, und wo findet diese ihr angemessenes Betätigungsfeld?

So fragt Alexander Gottlieb Baumgarten, der Enkelschüler von Leibniz, der Jünger Christian Wolffs. (Über Wolff vgl. meine akademische Rede, 1929; für Baumgarten das hervorragende Werk Alfred Baumlers, a. a. O.; ferner: Ernst Bergmann, Die Begründung der deutschen Ästhetik, 1911; Bernhard Popp, Alexander Gottlieb Baumgarten, 1907; Albert Riemann, Die Ästhetik A. G. Baumgartens, 1928.) Als unter Führung des jugendlichen Baumgarten in Halle die Ästhetik aus der Taufe gehoben wurde, lauschte kein Geringerer als Winckelmann seinen Vorlesungen. Gleim, Pyra, Rudnik und mand' anderer der Anacreontiker saßen zu seinen Füßen. Als Nachfolger Baumgartens wirkte dann sein naher Schüler G. F. Meier. In dieser Zeit, da die Ästhetik als systematische Wissenschaft geboren ward, erschienen in Halle die ersten Gesänge von Klopstocks Messias, von G. F. Meier als erstem in Deutschland begeistert begrüßt. So stellte sich die neue Ästhetik an die Seite der neuen Kunst.

Schüchtern, mit entschuldigenden Verbeugungen, unternimmt die Ästhetik ihre ersten Schritte. Und es war ja auch kein geringes Wagnis, dem fest gefügten Bau der Philosophie ein neues Glied einordnen zu wollen. Das jüngste Kind mußte sich vor seiner vornehmen Familie rechtfertigen, um in Gnaden aufgenommen zu werden. Gegenüber dem Vorwurf, die Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis sei unwert ersten philosophischen Interesses antwortet Baumgarten: der Philosoph sei ein Mensch unter Menschen und dürfe darum nicht ein so großes Gebiet menschlicher Erkenntnis vernachlässigen. Zwar sei das Verworrene des Sinnlichen die Mutter des Irrtums, aber zugleich auch der Weg zur Findung der Wahrheit. Denn die Natur macht keinen Sprung; nur die Morgenröte führt aus Nacht zum vollen Tageslicht. „In der Natur ist nicht jetzt Nacht, und dann folgt gleich heller Mittag, sondern es ist eine Dämmerung dazwischen. So haben wir nicht gleich hellen Mittag der Kenntnis, sondern die Verwirrung als die Dämmerung ist dazwischen. Und so wie der, so sie aus dem Reich der Natur nehmen sollte, töricht und schädlich handeln würde, so auch der, so sie aus dem menschlichen Verstande nehmen will, denn sie hilft uns zur Deutlichkeit. Wir suchen sie auch

nicht, weil sie verworren ist, sondern weil sie lebhaft ist. Und dürfen wir ein Exempel aus der Theologie geben: Gott sucht den Sünder, aber nicht, weil er ein Sünder ist."

Gerade dieses Argument ist von durchschlagender Wirkung. Die neue Wissenschaft neigt sich nicht dem Sinnlichen zu wegen seiner Sinnlichkeit, sondern wegen seiner Werthhaftigkeit. Diese gilt es zu entdecken. Baumler sagt mit Recht: die beginnende Ästhetik ist eine kleine Gelehrtenrenaissance auf dem Boden der Wolffischen Philosophie. „Ursprünglich eine Angelegenheit der Schule, wurde sie rasch zu einem Kulturfaktor hohen Ranges. Das war möglich, weil ihr Problem ein allgemeines war. Es lautete in Kürze: was ist die Sinnlichkeit (das untere Erkenntnisvermögen) wert? Mit dieser Frage beginnt eine neue Epoche der deutschen Philosophie."

Diese sinnliche Erkenntnis hat nun Vorzüge ganz eigener Art. Oft und oft wurde folgendes sehr kennzeichnendes Beispiel erörtert: man stelle sich vor die zarte Rosenwange eines jungen Mädchens! Wie entzückend! Und nun betrachte man das gleiche unter einem starken Vergrößerungsglase: das Entzücken verflüchtigt sich schnell. Wir sehen blutiges Gerinnsel, abscheuliche Poren usw. Die Aufhellung der Erkenntnis bringt uns zwar ein Mehr an Erkenntnis, aber sie beraubt uns auch, und zwar fällt ihr die Schönheit zum Opfer. So nimmt diese Logik der Sinnlichkeit, dieses Analogon der Logik, die Wendung zum Schönen und zur Kunst. Und die Ästhetik als Wissenschaft von der Sinnlichkeit wird zur Wissenschaft vom Schönen und von der Kunst.

Wenn nun aber der sinnlichen Erkenntnis Werte eignen, die der völlig deutlichen Erkenntnis mangeln, wenn sie also damit ihre Unersetzlichkeit erweist, warum muß sie sich doch unter die höhere Logik scheu beugen? Warum stellt sie sich nicht kühn und stolz neben sie? Warum verbleibt sie nicht nur die jüngere, sondern auch die geringere Schwester? Weil der Maßstab der Wahrheit letztthin entscheidet. Welchen Maßstab sollte denn auch sonst die Logik anerkennen? Und unter dem Gesichtspunkt der Wahrheit unterliegt da eben die sinnliche Erkenntnis, welche Vorzüge auch immer sie schmücken. Sie bleibt „Morgenröte“. Noch auf der Höhe spekulativer Philosophie gibt Hegel im Grunde die gleiche Antwort.

17.

Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis.

Ästhetik wird zur Lehre von der Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis. Wann aber ist diese Erkenntnis vollkommen? Wir dürfen antworten, wenn sie so „schön als möglich“ ist. Warum steht aber hier der Grundsatz sinnlicher Erkenntnis am Anfang? G. Fr. Meier gibt eine sehr klare Begründung: Bei aller Anerkennung der Nachahmung („die Kunst muß allemal wie ein Zusatz der Natur angesehen werden, welcher ihr angemessen ist. Daher ist jede Kunst, die der Natur widerspricht, lächerlich, abgeschmackt und gezwungen. Das Unnatürliche ist in allen Künsten zu vermeiden“) lehnt er es doch ab, sie für das Prinzip der Kunst zu erklären. Denn der Naturbegriff erscheine an sich vieldeutig. Soll es sich dabei bloß um die Natur vorhandener Dinge handeln, oder soll es auch erlaubt sein, eine erdichtete Natur nachzuahmen? Meier entscheidet sich für das zweite: ihm schweben die möglichen Welten vor. Und weiterhin: in der Natur ist viel Häßliches. Darum kann sie nicht den Maßstab des Schönen bilden. Aber etwas Objektives muß doch der Maßstab sein: daher die Erkenntnis. Und zwar eine Erkenntnis bestimmter Art: die Vollkommenheit der sinnlichen.

Was wird nun von ihr verlangt? Vornehmlich Reichtum, Fülle der Vorstellungen. Sonst stellt sich Langeweile ein. Dann aber auch Größe der Vorstellungen, denn ihre Kleinlichkeit vermag uns nicht zu gefallen. Und ebenso Wahrheit, damit sie nicht zum bloßen Schein herabsinken. Lebhaftigkeit und Glanz werden angeführt, und nicht minder die Forderung des „Rührenden“, das die Gefühle bewegt. Alle diese Bestimmungen haben etwas Schwankendes, denn einerseits betreffen sie die Beschaffenheit der Erkenntnis, andererseits ihre Eignung, uns zu gefallen. Entscheidet daher dieses Gefallen, oder die in ihrer Art vollkommene Erkenntnis? Diesen Denkern schwebt wohl eine Erkenntnis vor, die gerade um ihrer Vorzüge willen gefällt. Die eigentümliche „Evidenz“ des Gefallens bestätigt sozusagen die Erkenntnis, in gewissem Sinne ist sie die Erkenntnis. Was erreicht werden soll, ist die Sicherstellung der Objektivität und zugleich auch die Befriedigung der Ansprüche des Sinnlich-Gefühlsmäßigen. Nur so erscheint ihnen auch die Abwehr des Psychologismus möglich, denn nicht beliebige Gefühle kommen in Betracht, nur die geforderten, die dem Sachverhalt entsprechenden. Niemand wird wohl heute

glauben, daß diese ganzen Probleme hier ihre Lösung gefunden haben; ja sie traten in ihrer Schärfe und in ihrem systematischen Zusammenhang nicht deutlich hervor; allein sie meldeten sich zu Wort. Und die Schwierigkeiten, an denen die junge Ästhetik krankt, sind echte Schwierigkeiten, nicht künstlich geschaffene.

Die Vollkommenheit selbst ist nun — das lehrte bereits Christian Wolff — das „Zusammenstimmen Vieler zu Einem“, nichts anderes als Ausdruck des Gesetzes der Vieleinheit, das Leibniz so nachdrücklich vertritt. Wenn der gesamte Kosmos und jede einzelne Monade unter diesem Zeichen stehen, erscheint es selbstverständlich, daß das Kunstwerk nicht eine Anhäufung verschiedener Momente sein dürfe, vielmehr ihre gesetzliche Einheit. Die Teilbarkeit wäre eine Aufhebung des Kunstwerkes; seine Teile sind eben Teile einer Ganzheit, in ihr beschlossen und von ihr unablosbar. Und doch erscheint diese Vieleinheit nur als eine Voraussetzung künstlerischer Gegenständlichkeit. Wir hörten oben, daß Reichtum, Fülle, Lebhaftigkeit, Glanz usw. verlangt werden. Ohne diese Qualitäten gäbe es bloß ein dürftiges Kunstwerk oder eine Leistung, die gar nicht würdig wäre, jenen Namen zu tragen. So ist also zur Vollkommenheit mehr erforderlich als bloße Vieleinheit, so sicher auch sie nicht fehlen darf.

Eine erfreuliche Wirkung der Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis, ihrer Vervollkommenung liegt nun darin, daß sie uns sanftmütiger macht, und daß wir uns darum von ihr auch im praktischen Leben leiten lassen sollen. Erst die Erziehung der Sinnlichkeit schafft den vornehmen, weltläufigen Menschen; und so verknüpft sich die Logik der sinnlichen Erkenntnis mit einem bestimmten anthropologischen Ideal.

Noch weiteres folgt aus der Vollkommenheitsformel. Baumgarten meint, stärkere Empfindungen seien klarer und darum poetischer als schwache, obgleich auch sie als Empfindungen undeutlich und verworren bleiben. „Ein heftigerer Affekt ist von stärkeren Empfindungen begleitet als ein weniger heftiger. Daher ist es ganz besonders poetisch, recht starke Affekte zu erregen.“ Empfindungen sind hierzu wesentlich geeigneter als bloße Phantasmen. Die Affekte werden — sozusagen — zum Zeichen der lebhaften Selbstgegebenheit, die an eindringlicher Klarheit das nur vorstellungsmäßig Gemeinte übertrifft; andererseits dient wieder die Sinnlichkeit dem Genießen, dem Gefallen, und zwar eine gebildete, edle Sinnlichkeit. Damit ist ohne weiteres schon der Vorzug des Konkreten, des Individuellen gegeben. Das Allgemeine,

das Abstrakte hat eben nicht diesen Charakter, kann ihn nicht haben. Das Konkret-Individuelle wird zu einem wichtigen Merkmal des Ästhetischen.

Das erscheint innerhalb der Leibniz-Schule nicht erstaunlich. Denn wer war stärker erfüllt von der Problematik des Individuellen als Leibniz; wer versuchte mehr als Leibniz, dem Individuellen sein volles Recht zu sichern, ohne Preisgabe des Allgemeinen? Und dieser Grundzug teilt sich nun auch der Kunstlehre Baumgartens mit. (Vgl. Baumeister a. a. O.) Die Fülle, die Lebhaftigkeit, der Glanz des Individuellen, das ist für ihn Schönheit. „Der ästhetische Gegenstand vereinigt Individualität und Gesetzmäßigkeit. Das meint die Formel: Schönheit ist Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis.“

Die Nachwirkung der Vollkommenheitsformeln ist ungeheuer. Herder preist die Ästhetik als „die fruchtbarste, schönste, neueste unter den abstrakten Wissenschaften“, er bezeichnet sie als eine „Theorie des Gefühls der Sinne, eine Logik der Einbildungskraft und Dichtung“ und bestimmt die Schönheit als „sinnliche Vollkommenheit“. Selbst noch in seinem Alter nennt er die Schönheit „die Darstellung, d. i. der sinnliche, zu empfindende Ausdruck einer Vollkommenheit“. (Vgl. Heinrich Springmeyer, Herders Lehre vom Naturschönen, 1930.) Und trotz aller Vorbehalte lehrt Schiller: „Vollkommen ist ein Gegenstand, wenn alles Mannigfaltige an ihm zur Einheit seines Begriffes übereinstimmt, schön ist er, wenn seine Vollkommenheit als Natur erscheint.“ Schönheit zeigt sich demnach als eine „Form der Vollkommenheit“, der Freiheit eignet, nicht der Zwang einschränkender Regeln.

Kant allerdings verkündet mit voller Schärfe: „Das Geschmacksurteil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig.“ Um Vollkommenheit zu beurteilen, bedürfen wir eines Begriffes, zumindest von dem, „was es für ein Ding sein solle“. Das Vermögen der Begriffe aber, sie mögen verworren oder deutlich sein, ist der Verstand. Das ästhetische Urteil jedoch gibt keine Erkenntnis. Es läßt uns „keine Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern nur die zweckmäßige Form der Vorstellungskräfte, die sich mit jenem beschäftigen“, bemerken. Wir könnten sozusagen nur von einer Vollkommenheit in Hinsicht auf das Subjekt reden, keineswegs in Rücksicht auf das Objekt.

Die Wendung zum Subjekt bahnte sich ja schon bei Baumgarten und seinem Kreise an. Und weit ausgeprägter begegneten

wir ihr bei Dubos oder in der englisch-schottischen Ästhetik. Nun wird aber aus Logik und Psychologie Philosophie, in der das Anthropologische weiter schwingt, ja Deutung von tieferem Grunde her erfahren soll.

18.

Das interesselose Wohlgefallen.

Nach Kant ist die ästhetische Beschaffenheit eines Sachverhaltes, was an seiner Vorstellung bloß subjektiv ist, d. i. die Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand ausmacht. „Was aber an ihr zur Bestimmung des Gegenstandes (zum Erkenntnis) dient, oder gebraucht werden kann, ist ihre logische Gültigkeit.“ Dasjenige Subjektive an einer Vorstellung, „was gar kein Erkenntnis werden kann, ist die mit ihr verbundene Lust oder Unlust; denn durch sie erkenne ich nichts an dem Gegenstande der Vorstellung, obgleich sie wohl die Wirkung irgend einer Erkenntnis sein kann“. So siedelt sich die Ästhetik im Reiche des Gefühls an und scheidet sich von der Erkenntnis. Die Wissenschaft steht auf dem Denken, Sittlichkeit auf dem Wollen, Schönheit gründet im Fühlen. Nicht jedes Wollen ist sittlich, und so gewiß auch nicht jegliches Fühlen ästhetisch. Wie muß es beschaffen sein, um diesen Sinn zu erfüllen? (Siehe die eingehende Darstellung von Rudolf Odebrecht, *Form und Geist*; 1950.)

Hier erkämpft erst die Ästhetik ihre volle Autonomie. Sah man sie unter dem Zeichen der Wahrheit, unterlag sie als niedere Logik der höheren. Und der viel später betretene Ausweg zeigte sich nicht: anschauliche und begriffliche Erkenntnis als zwei gleichberechtigte Formen des Welterfassens und Welterzeugens zu erklären, gegenseitig unvertretbar und daher in sich unersetzlich. Diesen Schritt vollzog erst Konrad Fiedler; und ermöglicht wurde das Wagnis durch Kant, so fern er auch solcher Lehre steht. Eine dringendere Sorge beschäftigte ihn: Befreiung des Ästhetischen von der Bevormundung durch das Erkennen und damit die Sicherung seiner Selbständigkeit. Dies konnte nur glücken, wenn eine durchaus eigene Sphäre der Schönheit aufgewiesen wird, wenn sie ein bloß ihr zugehöriges Maß findet. Nur dann läuft sie nicht Gefahr, von außen vergewaltigt zu werden, von Intellektualität oder Moral. Das ist die gewaltige Aufgabe, der Kant sich unterzieht.

Wann ist also ein Gegenstand schön? Wenn „dessen Form (nicht das Materielle seiner Vorstellung, als Empfindung) in der bloßen Reflexion über dieselbe (ohne Absicht auf einen von ihm zu erwerbenden Begriff) als der Grund einer Lust an der Vorstellung eines solchen Objekts beurteilt wird“. Mit dessen Vorstellung wird diese Lust auch als notwendig verbunden geurteilt, also nicht bloß für das einzelne Subjekt, das gerade diese Form auffaßt, sondern für jeden Urteilenden überhaupt. „Der Gegenstand heißt alsdann schön; und das Vermögen, durch eine solche Lust (folglich auch allgemeingültig) zu urteilen, der Geschmack.“

Auf die Existenz des Gegenstandes kommt es daher gar nicht an. Kein „Interesse“ schiebt sich darum in das Wohlgefallen ein. „Man will nur wissen, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag. Man sieht leicht, daß es auf dem, was ich aus dieser Vorstellung in mir selbst mache, nicht auf dem, worin ich von der Existenz des Gegenstandes abhängе, ankomme, um zu sagen, er sei schön, und zu beweisen, ich habe Geschmack. Ein jeder muß eingestehen, daß dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei. Man muß nicht im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen.“ Und damit landen wir notwendig beim „interesselosen Wohlgefallen“. Es scheiden sowohl die Interessen der Sinne wie die des Verstandes aus. Alle Begehungen schweigen. Nun dürfen wir auch sagen: schön ist der Gegenstand interesselosen Wohlgefallens. Die geniale Einfachheit dieser Formel — oft erstaunlich mißverstanden — behauptet sich wie ein Leitmotiv, das in unzähligen Variationen erklingt. Es gibt gleichsam kein Zurück mehr hinter diese Formel, nur ihren weiteren Ausbau, ihre weitere Sinnhebung. Und das Verdienst Kants wird nicht dadurch geschmälert, daß schon vor ihm ähnliche Anschauungen vertreten wurden. So lehrte z. B. Thomas von Aquino: Gut sei, was gefällt; schön aber, dessen Erscheinung gefällt. Erst Kant hat diese Auffassung durchgesetzt, denn er vermochte nichts Geringeres, „als einen neuen Begriff vom Wesen und Ursprung des Geistigen selbst zu begründen“. (Vgl. die vorzügliche Darstellung bei Ernst Cassirer, *Kants Leben und Lehre*; 1918.)

Mit der Festlegung des ästhetischen Verhaltens auf interesseloses Wohlgefallen wird das Ästhetische zum Bild, ihm eignet Erscheinungscharakter. Daraus wurde nun häufig der Schluß gezogen, es sei „nur“ Schein. Diese Herabsetzung liegt Kant durchaus fern, sie ist aber auch in doppeltem Betracht völlig abwegig. Das interesselose Wohlgefallen ist gewiß kein Schein, vielmehr „wirklich“ im vollen Sinne des Wortes. Die Gefühle, die im Ästhetischen auftreten, mögen sich von denen des Alltags unterscheiden, aber sie werden dadurch nicht zu Scheingefühlen, ebensowenig wie der ästhetische Mensch nur ein Scheinmensch ist. Und zweitens: im Bildhaften kann sich eine weit tiefere Wirklichkeitsschicht erschließen als in der zufälligen sinnlichen Gegebenheit praktischer Umwelt. Das Wort „tiefer“ schillert allerdings vieldeutig; gerade darum erhebt sich hier jenes Problem, das Aristoteles bereits aufgerollt hat. An seiner Verfolgung war Kant allerdings weniger interessiert, denn ihm handelte es sich um ein „Verhalten“ und um die Gegenstände nur so weit, als sie zur Begründung des Verhaltens erforderlich sind. Darum reicht auch die Lehre vom interesselosen Wohlgefallen — ungeachtet ihrer Wichtigkeit — nicht aus.

Auf dem Boden des interesselosen Wohlgefallens steht auch der Ästhetiker, der es aus der Hingabe an die Ausdruckswerte bildhafter Fülle gewinnt. Er muß deswegen das Ästhetische weder material entleeren, noch auch das Subjektive in der Art fassen, wie Kant es tat. Und dabei geht er doch nicht an der entscheidenden Bedeutung der Form vorbei, weil ihm das Materiale nur durch eine bestimmte Gegebenheitsweise und in ihr möglich und zugänglich wird, also kraft der Form und niemals ohne sie. Diese kurze Bemerkung soll nur zeigen, daß die Aufdeckung des interesselosen Wohlgefallens als ästhetischen Verhaltens noch nicht die letzte Kennzeichnung der Kantschen Lehre einschließt.

So ist es eine sehr bedeutsame Folgerung, daß Schönheit nur für Menschen gilt, „d. i. tierische, aber doch vernünftige Wesen“, aber auch nicht bloß als solche (z. B. Geister), sondern zugleich als tierische. Daher wird das ästhetische Verhalten zum spezifisch menschlichen. Sinnliche Annehmlichkeit teilt er mit dem Tier, Sittlichkeit mit jedem Vernunftbegabten. Der eigentliche Sinn dieser Lehre wird durch die weiteren Erwägungen deutlich.

19.

Einbildungskraft und Verstand.

Handelt es sich um das Sinnlich-Angenehme, so bin ich von dem Materialen des Reizes beeindruckt, und mein Urteil bleibt ganz subjektiv. Dem einen schmeckt eine Speise, die der andere verabscheut. Beide haben recht; aber keiner hat recht, wenn er sein Urteil dem anderen aufdrängen will. Beim Schönen verhält es sich jedoch nicht so; hier besteht begründeter Anspruch auf Allgemeingeltung. Das klingt zunächst paradox. Welches Apriori soll denn dem Geschmacksurteil eignen, wenn das Ästhetische keine Erkenntnis, sondern Gefühl, interesseloses Wohlgefallen ist? Würden wir selbst alle in dem Wohlgefallen an irgendwelchem Inhaltlichen übereinstimmen, wäre dies doch eine bloß zufällige Tatsächlichkeit. Wir gründen ja auch nicht die Ethik auf den Tatbestand, daß viele, oder die meisten, unter sonst gleichen Umständen die Lust der Unlust vorziehen. Solange sie sich von Affekten bestimmen lassen, mögen sie zwar angemessen sich verhalten, aber noch nicht sittlich. Erst der pflichtbewußte Wille stößt vor in die eigentliche Sphäre moralischer Entscheidungen; und zwar nicht dadurch, daß er sich zu diesen oder jenen Inhalten treiben läßt, als ihr dienender Sklave, sondern allein durch die Eignung seiner formalen Beschaffenheit, Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung zu werden. Nur im Zeichen der Form gibt es in Kants System ein Apriori. Das ist die strenge Größe dieses Systems, und zugleich auch seine Schwäche. Das Apriori des Ästhetischen muß daher in einer formalen Bestimmung gesucht werden. Das Ästhetische wäre verloren, gelänge dies nicht. Aber Kant glaubt die Aufgabe gelöst zu haben.

Das Geschmacksurteil ist ihm zufolge nur dann „rein“, falls „kein bloß empirisches Wohlgefallen dem Bestimmungsgrunde desselben beigemischt wird, dieses aber geschieht allemal, wenn Reiz oder Rührung einen Anteil an dem Urteile haben, dadurch etwas für schön erklärt werden soll“. Das interesselose Wohlgefallen ist demnach nicht primär Gefallen an diesem oder jenem, denn dann wäre es empirisch, vielmehr Gefallen an der Form eines bestimmten seelischen Verhaltens und dadurch mittelbar an der Form bestimmter Gegenstände. Erst damit erfährt das interesselose Wohlgefallen die für Kant charakteristische Wendung.

Von dem, was ich angenehm nenne, sage ich, daß es mir wirklich Lust bereitet. Das Schöne muß aber eine notwendige Beziehung auf das Wohlgefallen haben. Da ästhetische Urteile keine Erkennt-

nisurteile sind, erscheint es ausgeschlossen, die Notwendigkeit aus Begriffen zu gewinnen; sie ist demnach nicht apodiktisch. Aber auch eine Berufung auf Allgemeinheit der Erfahrung versagt; denn erstens besteht sie in diesem Sinne gar nicht; und zweitens kann sie keine Notwendigkeit begründen. Es muß ein „subjektives Prinzip“ aufweisbar sein, das allein durch Gefühle und trotzdem allgemeingültig bestimmt, was gefalle oder mißfalle. Dies ist nur unter einer einzigen Voraussetzung möglich: nämlich unter der Annahme eines Gemeinsinnes, unter dem aber kein äußerer Sinn verstanden werden darf, sondern ganz allein „die Wirkung aus dem freien Spiel unserer Erkenntniskräfte“.

Sie ist allenthalben vorhanden, wo ein Gegenstand vermittelt der Sinne Einbildungskraft und Verstand in Tätigkeit bringt. Es muß nun eine Proportion, eine Form geben, die am zuträglichsten ist. Und diese „Stimmung“ kann gar nicht anders als durch das Gefühl festgestellt werden. Darum dürfen wir jetzt sagen: „Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.“ Im Schönen verwirklicht sich die Harmonisierung von Einbildungskraft und Verstand; in dieser Form erfüllt sich ästhetische Sinnhaftigkeit: Also in einem Lebensgefühl, das nur dem Menschen beschieden ist. Nicht, als ob es schlechthin das höchste wäre; der sittliche Mensch hat sich anders zu verhalten; er soll sich anders verhalten, und er muß es, will er sittlich sein. Aber dieser ins Unbedingte vorstoßende Mensch, die Schranken seiner Erfahrungswelt durchbrechend, wird sozusagen mehr als Mensch. Und dies ist seine Sendung. Allein im rein Menschlichen ruht er in der Sphäre des Ästhetischen, in jener Harmonisierung. Da ist er „nur“ Mensch, und in dem nur liegt zugleich die Grenzscheidung gegenüber dem Tier: Damit auch ein menschliches Sollen, eine menschliche Aufgabe. Und nicht zuletzt Tragik: die Pflicht des Sittlichen reißt ihn aus dem Gefühl jener Stimmung. Die Autonomieerklärung des Schönen selbst in Hinsicht auf das Gute rettet zwar das Schöne vor jedweder Vergewaltigung und bereinigt so die Konflikte; aber an anderer Stelle entzündet sie sich nun: im Menschen, ja schon in der Kunst, als Kulturschöpfung des Menschen. Das Ästhetische bleibt paradisische Insel, beglückendes, beseligendes, unersetzliches Paradies, wo der Mensch sich selbst genießt in der Harmonie seiner Menschlichkeit; aber ebenso — Insel innerhalb des wogenden Meeres des Lebens, wo Sittlichkeit das Steuer führen muß. Die Grundlegung des Ästhetischen bedeutet seine harte Abgrenzung.

20.

Freie und anhängende Schönheit.

Ein seltsames Problem taucht jetzt auf: wird das Schöne auf jene Form zurückgeführt, wie steht es um das Erhabene, dessen Beziehung zum Sittlichen auffällig scheint? Gleicht es doch einem Bürger zweier Welten, der des Schönen und der des Ethischen. Und ist doch die Kunst dann nicht nur reine Schönheit, ja fast in ihrer Gesamtheit ragt sie über diese hinaus. Ist also die Kunst in ihrem Wesen durch die Kategorie des rein Ästhetischen zu erschöpfen?

Kant prägt den merkwürdigen Begriff der anhängenden Schönheit. Und der ruhigen Kontemplation stellt er die bewegte gegenüber. Blumen sind freie Naturschönheiten. „Viele Vögel (der Papagei, der Kolibri, der Paradiesvogel), eine Menge Schattiere des Meeres sind für sich Schönheiten, die gar keinem nach Begriffen in Ansehung seines Zwecks bestimmten Gegenstande zukommen, sondern frei und für sich gefallen. So bedeuten die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen.“

Denken wir aber an die Schönheit eines Menschen, eines Pferdes, eines Gebäudes (Kirche, Schloß, Gartenhaus), wird ein Zweck vorausgesetzt, eine Vollkommenheit. Eine Kirche ist nur dann vollendet, wenn sie ihrer wahren Bestimmung gänzlich angepaßt ist. „So wie nun die Verbindung des Angenehmen (der Empfindung) mit der Schönheit, die eigentlich nur die Form betrifft, die Reinigkeit des Geschmacksurteils verhinderte, so tut die Verbindung des Guten (wozu nämlich das Mannigfaltige dem Dinge selbst, nach seinem Zwecke, gut ist) mit der Schönheit der Reinigkeit derselben Abbruch.“ Letztlich gewinnt weder die Vollkommenheit durch Schönheit, noch die Schönheit durch die Vollkommenheit. Aber „das gesamte Vermögen der Vorstellungskraft“ gewinnt, wenn beide Gemütszustände zusammenstimmen.

Mancher Streit der Kritiker über Schönheit läßt sich durch den Nachweis schlichten, daß der eine die freie, der andere die anhängende Schönheit meine, „der erstere ein reines, der zweite ein

angewandtes Geschmacksurteil fälle". Aber beide werden doch der Ganzheit des Gegebenen nicht gerecht, eben wegen ihrer Einseitigkeit. Stellen wir uns das Ideal menschlicher Gestalt vor, so wurzelt es in dem „Ausdrucke des Sittlichen“. „Der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen, die den Menschen innerlich beherrschen, kann zwar nur aus der Erfahrung genommen werden; aber ihre Verbindung mit allem dem, was unsere Vernunft mit dem Sittlich-Guten in der Idee der höchsten Zweckmäßigkeit verknüpft, die Seelengüte, oder Reinigkeit, oder Stärke, oder Ruhe usw. in körperlicher Äußerung (als Wirkung des Innern) gleichsam sichtbar zu machen: dazu gehören reine Ideen der Vernunft und große Macht der Einbildungskraft in demjenigen vereinigt, der sie nur beurteilen, viel mehr noch der sie darstellen will. Die Richtigkeit eines solchen Ideals der Schönheit beweist sich daran: daß es keinem Sinnesreiz sich in das Wohlgefallen an seinem Objekte zu mischen erlaubt und dennoch ein großes Interesse daran nehmen läßt; welches dann beweist, daß die Beurteilung nach einem solchen Maßstabe niemals rein ästhetisch sein könne und die Beurteilung nach einem Ideale der Schönheit kein bloßes Urteil des Geschmacks sei." Das Ideal der Schönheit liegt also jenseits reiner Schönheit.

Ich habe diese längere Stelle hier wörtlich angeführt, nicht nur wegen ihrer Wichtigkeit, sondern weil gerade Kants Lehre von der anhängenden Schönheit stets besonders schroffem Widerspruch begegnete. Selbst der treue Schiller findet es ungeheuerlich, daß Kant eine bedeutungslose Schönheit, wie eine Arabeske, für reiner erklärt habe als die höchste Schönheit des Menschen. Schiller erblickt in der anhängenden Schönheit die wertvollste Form des Ästhetischen, weil es ihr gelinge, einem vollkommenen Gegenstande schöne Gestalt zu geben. (Vgl. die hervorragenden Untersuchungen von H. A. K o r f f, Geist der Goethezeit, II 1930.)

Es sind jedoch sehr schwerwiegende Probleme, um die hier Kant ringt, und keineswegs bloß durch das System bedingte, als ob er behufs Abrundung seines Systems zu Aufstellungen gedrängt würde, die sachlich nicht zu rechtfertigen sind. Und es ist auch nicht seine eigene, etwas dürftige Haltung zur Kunst, die da den Ausschlag gibt. Die reine Schönheit, die konfliktlose Harmonisierung, losgelöst vom Reiche des Wahren und vor allem des Sittlichen, sie widerstreitet den Gebilden, die eben unsere „Vernunft" anrufen, die geistig-sittlich sinnhaft sind. Kant liegt

es durchaus fern, sie darum auf eine niedere Stufe zu verbannen. Wie könnte auch gerade Kant dies? Aber er sieht deutlich, daß es sich dabei nicht um eine Entfaltung reiner Schönheit handelt. Das Sittliche bleibt auch in der Gegebenheitsweise des Schönen ein Sittliches und wird nicht etwa von ihm aufgesogen. Wir können es in der Betrachtung einklammern; dann retten wir zwar die Reinheit des Schönen, allein solche Scheuklappen lassen uns der Sache nicht mehr gerecht werden. Es ist ein Dogma letztlich, daß die Kunst nur schön und nichts anderes sein dürfe. Und daß dieses Problem — obgleich verdeckt und verhüllt — überhaupt auftaucht, erscheint als Großtat Kants. Die anhängende Schönheit wird ja nicht herabgewürdigt, nur ihr andersartiger Charakter wird behauptet. (Vgl. meine Schrift: Der Künstler, 1925.)

Man könnte einwenden: was Kant vorschwebt, ist letztlich eine Einengung des Schönen durch seinen Formbegriff, diese Leitidee seines gesamten Systems. Aber gerade die Form scheint doch berufen, den unendlichen Umkreis des Schönen sicherzustellen. Wie würde es eingezwängt durch bestimmte Inhalte! So aber leuchtet es überall auf, wo etwas fähig wird, Gegenstand jenes freien Spiels von Einbildungskraft und Verstand zu werden, jener Harmonisierung. Und an sich wäre es wohl möglich, jedwedes so zu formen. Allein damit würden wir der Welt nicht gerecht. Wir würden an dem Problem des Sittlichen und Wahren uns vorbeidrücken. Darum erhebt sich das Problem anhängender Schönheit: Konfliktlosigkeit durch Überwindung des Konflikts, nicht durch seine Vermeidung. Wollen wir sie, dann umfängt uns allerdings eine Welt von Tapeten und Arabesken, aber keineswegs wird gefordert, daß wir in einer solchen Welt beharren sollen. Schon das Erhabene weist über diese Welt hinaus und ist eben darum erhaben.

Die Naivität zerstreut, als ob es selbstverständlich sei, das Wesen der Kunst einfach durch rein ästhetische Kategorien zu deuten. Was ist die Kunst, was soll sie? Wie verhält sie sich zum Ästhetischen? Worin gründet ihre Autonomie, wenn wir sie nicht in reiner Schönheit suchen dürfen, wenn sie sich auch der Macht des Sittlichen und Religiösen voll aufschließt? Daß wir in solcher Strenge diese Fragen stellen können, das danken wir Kant, auch dann, wenn die Fragen anderen Lösungen entgegenreiben, als sie Kant vorschwebten. Immer aber wird es das Problem der Form sein, das allein die Entscheidung bringt.

21.

Spieltrieb.

Kant sprach von dem freien Spiel der Erkenntniskräfte. Der Begriff des Spiels wird nun zu einem zentralen Problem der Ästhetik Schillers. Das Ästhetische vermittelt zwischen Sinnlichkeit und Vernunft und wirkt so auf die „Totalität des Charakters“. Alle menschlichen Fähigkeiten und Kräfte werden ihrer vollsten, harmonischen Entfaltung zugeführt. „Der Mensch ist weder ausschließend Materie, noch ist er ausschließend Geist. Die Schönheit, als Konsummation seiner Menschheit, kann also weder ausschließend bloßes Leben sein... noch kann sie ausschließend bloße Gestalt sein...: sie ist das gemeinschaftliche Objekt beider Triebe, d. h. des Spieltriebes.“ Schiller nennt den ästhetischen „Trieb“ Spieltrieb, offenbar, „weil die Gesamtheit menschlicher Kräfte hier ins Spiel tritt, d. h. in eine freie, sich selber genügende, an keinen anderen Zweck gebundene Bewegung.“ Darum degradieren wir das Schöne nicht, wenn wir es als ein Spiel bezeichnen. Mit dem Angenehmen, Guten, Vollkommenen ist es dem Menschen nur ernst, d. h. es nimmt seine Kräfte einseitig in Anspruch. Mit dem Schönen spielt er, d. h. er erfreut sich an ihm seiner ganzen und gesammelten Natur, und er erfreut sich der frei sich darstellenden Ganzheit und Sammlung seiner Natur. Indem das Schöne unser ganzes Wesen in seiner Einheit beschäftigt, gibt es uns das Gefühl unserer vollen Menschheit. „Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ (Vgl. Eugen Kühnemann, Schillers philosophische Schriften und Gedichte; 1902.)

Schiller warnt selbst, uns der Spiele zu erinnern, die im gewöhnlichen Leben im Gange sind, wenn er von Spieltrieb spricht und von dem Spiel im ästhetischen Verhalten. Denn die Spiele des Alltags richten sich zumeist auf grob Materielles; so entbehren sie eigentlicher Schönheit. Allein die „wirklich vorhandene Schönheit“ ist würdig des wirklich vorhandenen Spieltriebes. Durch das Ideal der Schönheit, das die Vernunft aufrichtet, ist auch ein Ideal des Spieltriebes aufgegeben, das der Mensch in allen seinen Spielen vor Augen haben soll. Man wird niemals irren, sucht man Befriedigung des Spieltriebes und Schönheit auf dem nämlichen Wege. „Wenn sich die griechischen Völkerschaften in den Kampfspielen zu Olympia, an den unblutigen Wettkämpfen der

Kraft, der Schnelligkeit, der Gelenkigkeit und an dem edleren Wechselstreit der Talente ergötzen, und wenn das römische Volk an dem Todeskampfe eines erlegten Gladiators oder seines libyschen Gegners sich labt, so wird es uns aus diesem einzigen Zuge begreiflich, warum wir die Idealgestalten einer Venus, einer Juno, eines Apollo nicht in Rom, sondern in Griechenland aufsuchen müssen.“ (Vgl. meine Schrift über: „Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten; 1911.)

So dient auch der Spieltrieb zur Lösung der Frage nach dem Ursprung der Kunst. Denn durch die Freude am Schein, die Neigung zum Putz und zum Spiele kündigt sich beim Wilden der Eintritt in die Kultur an. In seinen ersten tappenden Versuchen wird der ästhetische Spieltrieb allerdings noch kaum zu erkennen sein, da der sinnliche Trieb mit stürmischer Begier unaufhörlich sich vordrängt. Der rohe Geschmack greift darum nach dem Neuen und Überraschenden, dem Bunten, Abenteuerlichen, Bizarren und flieht nichts so sehr als schlichte Einfachheit und edle Ruhe. Allmählich begnügt sich der freiere Spieltrieb nicht mehr damit, bloß „einen ästhetischen Überfluß in das Notwendige zu bringen“, er reißt sich los von den Fesseln der Notdurft, und das „Schöne“ wird für sich allein ein Objekt seines Strebens. Das Wunder ereignet sich, daß gerade das „unnötige“ zum besten Teil edel menschlicher Freuden wird. Damit erhebt sich der Mensch erst völlig über das ganz an die konkrete Umweltsituation gebundene Tier.

Nicht minder aber wird der Barbar einseitiger Verstandespflege durch die Schönheit der Sinnlichkeit wieder zugeführt und damit einer vollen Menschlichkeit. Die Schönheit verknüpft so zwei an sich entgegengesetzte Zustände in einem mittleren. Sinnlichkeit läutert zur Form sich, Geist erfüllt sich mit Materiellem. Daß es der Kunst glückt — und es ist im tiefsten Sinne des Wortes unser Glück —, die ganze Menschlichkeit frei zu entfalten und zu einen, das besiegelt ihre einzigartige Würde. So wirkt sie auf die Erziehung des einzelnen Menschen ein, auf die Verbesserung des staatlichen Seins, auf den Geist der Nation. So wird sie zu einer „notwendigen Bedingung“ unserer Menschlichkeit. Ist sie so als schöne Kunst enthüllt in ihrer Notwendigkeit, dann erscheint der Forderung Genüge getan, daß Schönheit gleich der Wahrheit auf „ewigen Fundamenten“ ruhen muß.

Schönheit zeigt sich daher in ihrem höchsten Glanz, wo sie die logische Natur ihres Objektes überwindet, die Einseitigkeit des bloß Verstandesmäßigen, des Abstrakten. Aber nicht minder muß

sie den Stoff durch die Form besiegen, das Sinnlich-Materiale geistig läutern. Wo Begierden aufzüngeln, fehlt es entweder dem Gegenstande an Würde oder dem Betrachter an Kultur der Sinnlichkeit. Gerade das Ästhetische bildet den Charakter durch veredelnde Reinigung der Gefühle. „Rohen Gemütern, denen es zugleich an moralischer und ästhetischer Bildung fehlt, gibt die Begierde unmittelbar das Gesetz, und sie handeln bloß, wie ihren Sinnen gelüftet. Moralischen Gemütern, denen aber die ästhetische Bildung fehlt, gibt die Vernunft unmittelbar das Gesetz, und es ist bloß der Hinblick auf die Pflicht, wodurch sie über Versuchungen siegen. In ästhetisch verfeinerten Gemütern ist noch eine Instanz mehr, welche nicht selten die Tugend ersetzt, wo sie mangelt, und da erleichtert, wo sie ist. Diese Instanz ist der Geschmack.“ So erhebt sich der Gedanke einer moralischen Schönheit, einer Kalokagathie: Pflicht wird zur Natur. „Eine sittliche Handlung verdient den Namen einer schönen Tat, wenn sie als freie Wirkung der Natur des Handelnden erscheint.“ Der Mensch handelt dann sittlich, nicht indem er sich überwindet, nein: das sittliche Tun wächst aus ihm wie reife Früchte an einem säftestrotzenden Baume, wie die Rosenknospe sich entfaltet zu voller Blütenpracht.

Wir wissen alle, wie Schiller hier in Gegensatz zu Kants Ethik tritt, wie er ihn sogar in einem sehr bekannt gewordenen Zweizeiler verspottet. Gern dient er dem Freunde, doch leider folgt er dabei innerer Neigung. So wurmt es ihn, nicht tugendhaft zu sein. Er sieht nicht nur Tugend dort, wo der Mensch in mörderischem Kampfe gegen seine Natur zur Pflicht sich zwingt, sondern höher erscheint ihm die ihrem Wesen nach gute Natur, die solcher Vergewaltigung nicht bedarf, die frei ihrem Stern folgen kann. Schiller ist der letzte, der in dem Streit zwischen Pflicht und Neigung die Partei beliebiger Neigungen ergreifen würde. In solchen Konflikten soll die Pflicht siegen. Aber wo der Mensch so geartet ist, daß Ausleben seiner Wesenheit schon Sittlichkeit wird, da erscheint er besonders wert gepriesen zu werden, nicht etwa, weil es ihm als Verdienst zugerechnet werden muß, nein: wegen seines personalen Seins. Es ist das Sein des ästhetischen Menschen. Der vollkommene ästhetische Mensch stände in keinem Widerstreit zum sittlichen; er wäre zugleich der vollkommen sittliche Mensch. Unsere Unvollkommenheit nach beiden Richtungen hin wirft uns in Tragik, eben in die Tragik unserer endlichen Menschlichkeit. Sache der ästhetischen Erziehung ist es, ihr in Grenzen

des Möglichen entgegenzuwirken. Schillers ästhetischer Mensch steht letztlich unter keinem geringeren Zeichen als unter dem „Heiligen“ Kants, wo Sittengesetz und Naturgesetz sich decken.

22.

Der ästhetische Mensch.

In der Kritik „über Bürgers Gedichte“ sagt Schiller: „Es ist nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern; man muß auch erhöht empfinden. Begeisterung allein ist nicht genug; man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes... Ein erzürnter Schauspieler wird uns schwerlich ein edler Repräsentant des Unwillens werden, ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. So, wie der Dichter selbst bloß leidender Teil ist, muß seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanften und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat, was er besingt, aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, den er uns schön versinnlichen soll. Selbst in Gedichten, von denen man zu sagen pflegt, daß die Liebe, die Freundschaft usw. selbst dem Dichter den Pinsel dabei geführt habe, habe er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität los zu wickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen. Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbsttätigkeit möglich, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt.“ Diese kunsttheoretische Einsicht trägt die Überzeugung von einem ganz bestimmten menschlichen Ideal, dem klassischen. (Vgl. hierzu und zum folgenden mein Buch: Die Überwindung des Expressionismus; 1927.)

Mit wenigen Strichen umreißt Heinrich Wölfflin (Italien und das deutsche Formgefühl, 1931) meisterhaft klassische Lebensstimmung, als die unbedingter Sachlichkeit, als den Willen, „die Dinge rein und vollkommen darzustellen, wie sie ihrer Natur nach sind, ohne irgendwelche malerische Aufmachung oder sentimentale Assoziation“. Darum auch verlangt Goethe, müsse man Maß halten und diät leben, damit einen die Dinge erhöhen, und daß man sie nicht erregt künstlich aufpuste. Für einen Seckrebs am

Lido wie für den antiken Tempel in Assisi bedient sich Goethe der gleichen Formel: „So ganz, so seiend.“ Vollkommenes Sein wird vollkommener Wert und damit höchste Schönheit. „Die schöne Seele hat kein anderes Verdienst, als daß sie ist.“ Das lehrt Schiller.

Freiheit ist die Grundforderung Schillers. (Vgl. H. A. Korff, a. a. O.) Die wahre Freiheit liegt in der Schönheit, da wo die „geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft, tätig sind, und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird“. Nur so wird der Widerstreit bloßer Vernunft und bloßer Sinnlichkeit überwunden, nur so wandelt Zwang sich in Freiheit. Schönheit wird zur „Bürgerin zweier Welten“ (sinnliche Natur und Vernunftwelt), und der Geschmack ist es, der das Maß der Mitte hält. „Zwischen der Würde, dem Ausdruck des herrschenden Geistes, und der Wollust, als dem Ausdruck des herrschenden Triebes, liegt die Schönheit.“ Bei reinem Zusammenklang entsteht das Wunder der schönen Seele. Anmut wird ihr Ausdruck. Bei der Anmut regiert der Geist mit „Liberalität“, er setzt bloß die Natur in Handlung und findet keinen Widerstand, den er besiegen müßte. Anmut gründet also in der Freiheit der willkürlichen Bewegungen, Würde in der Beherrschung der unwillkürlichen. Vereinen sich Anmut und Würde, „jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt“, vollendet sich der Ausdruck der Menschheit in derselben Person.

Allein nicht alle Sittlichkeit ist schön. Im ästhetischen Urteil sind wir gar nicht an der Sittlichkeit als solcher interessiert, sondern bloß an der Freiheit, „und jene kann nur insofern unserer Einbildungskraft gefallen, als sie die letztere sichtbar macht“. Doch zeugt es stets von mangelnder Bildung, wenn der sittliche Charakter sich nur durch Aufopferung des natürlichen zu behaupten vermag. „Der Wilde läßt seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; der Barbar zerstört seine Gefühle durch seine Grundsätze.“ Eine doppelte Wirkung muß daher dem Schönen eignen: eine auflösende, schmelzende, um Stoff- und Formtrieb in ihren Grenzen zu halten, und eine anspannende, energische, um beiden ihre Kraft zu wahren. Das eben vollbringt der Spieltrieb: zielt Sinnlichkeit auf das Leben, Formtrieb auf die Gestalt, entwächst dem Spieltrieb die lebende Gestalt, das Schöne.

Wenn Schiller sich so oft und gern, und gerade auch an entscheidenden Stellen, des Ausdruckes „Trieb“ bedient, leitet ihn dabei der Gedanke, daß Triebe die einzigen bewegenden Kräfte in

der empfindenden Welt sind. Soll z. B. im Kampf der Mächte Wahrheit den Sieg erringen, muß sie selbst zur Kraft werden und zu ihrem Sachführer im Reich der Erscheinungen einen Trieb anstellen. „Nicht ohne Bedeutung läßt der alte Mythos die Göttin der Wahrheit in voller Rüstung aus Jupiters Haupte steigen; denn schon ihre erste Verrichtung ist kriegerisch.“

Der so geschene Mensch hat im Hinblick auf das Schöpferische zwei Möglichkeiten: die naive und die sentimentalische. Beim Naiven triumphiert die Natur über die Kunst; das Naive ist das Kindlich-Unverdorbene, das ursprünglich Geniale. „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keins.“ Bei uns aber ist die Natur aus der Menschheit verschwunden; unsere Naturwidrigkeit peitscht die Sehnsucht auf nach einfachen, wahren, natürlichen Verhältnissen. Wir wollen naiv sein, sind es aber nicht. „Die Griechen empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche.“ Das volle Ideal menschlicher Natur erreicht keiner dieser Wege: es erscheint auf beide verteilt. Der Sentimentalische mag dem Naiven gegenüber die Größe des Gegenstandes voraushaben; dieser übertrifft ihn durch sinnliche Realität. Hier droht Gefahr, in gemeiner Wirklichkeit zu versinken, dort die Verführung schwärmerischer Überspanntheit. Nur Versöhnung auf höchster Ebene stiftete volles, totales, makellooses Dasein. So liegt diese letzte Stufe nicht hinter uns, sondern vor uns als unendliche Aufgabe.

25.

Arkadien und Elysium.

Weil dieses Ideal ein unendliches ist, erscheint der kultivierte Mensch in seiner Art nicht so vollkommen wie der natürliche. Vergleicht man sie miteinander, zeigt sich klar, daß das Ziel, dem der Mensch durch Kultur zustrebt, weit vorzuziehen ist demjenigen, das er durch Natur erreicht. „Der eine erhält also seinen Wert durch absolute Erreichung eines endlichen, der andere erlangt ihn durch Annäherung zu einer unendlichen Größe.“ Hier ertönt nicht der Ruf Rousseaus „Zurück zur Natur!“, für den klassischen Menschen heißt dies: vorwärts zur zweiten Natur! (Vgl. Korff, a. a. O.)

Alle Völker, die bewußt auf eine Geschichte blicken, kennen ein Paradies, einen Garten Eden, ein goldenes Zeitalter, einen Stand der Unschuld. Ja, jeder einzelne Mensch durchläuft eine

solche Entwicklung. Mit Begeisterung, Rührung und Sehnsucht erinnert er sich jener Epöche: „Auch ich war in Arkadien geboren.“

Das Verlassen des Paradieses, jenes seligen arkadischen Kinderlandes, gerade das stempelt den Menschen zum Menschen. Bei Pflanze und Tier gibt die Natur nicht bloß die Bestimmung an; sie führt sie auch aus. Dem Menschen aber bleibt die Erfüllung überlassen. „Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden und haben beides verloren.“ (Vgl. auch zum folgenden Friedrich August Hohenstein, Schiller, 1927.) Das Tor des Paradieses hat sich geschlossen; und es gibt kein Zurück.

Noch mehr: es soll und darf kein Zurück geben! Wir wollen keine Ruhe erkaufen, die nicht länger währen kann, als der Schlaf unserer geistigen Kräfte. Wir müssen uns weiter durcharbeiten zur Mündigkeit, um auf höherer Ebene die verlorene Harmonie wieder zu erlangen; jene Harmonie, „die den Kämpfer belohnt, die den Überwinder beglückt“. Der Dichter zeige uns daher eine Idylle, „die Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium führt“. Denn jene Natur, um die wir den Vernunftlosen beneiden, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht wert. „Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen. Verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir jetzt keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu fallen.“

Damit rauscht nun die ganze Tragödie der Kultur auf, ihre Not und Pein, Schuldigwerden und Gewissensangst, Niederlage und Sieg, Fall und Erhebung. So wenig also geht das Ideal des ästhetischen Menschen an dem Leben vorüber; als Ziel schwebt es ihm in allen Wirrungen und Irrungen vor; als der echte Garten Eden, nicht als der falsche einer unerweckten Menschheit. Streben wir ihm zu, opferten wir uns als Menschen und würden Tiere unter Tieren. Wir sind erwacht und sollen als Menschen uns vollenden: Elysium lockt und winkt. Seine vollendete Harmonie, in der höchstentwickelte Sinnlichkeit und höchstentwickelter Geist zu runder Einheit sich versöhnen, erreichen wir endlichen Menschen auf unserem empirischen Lebenswege nie zur Gänze. Wir nähern uns ihr bloß an. Aber gerade die Schönheit gibt uns die im tiefsten

beglückende, beseligende Gewißheit solchen Seins. Da leuchtet und strahlt es uns entgegen, da erfahren wir es in unserem eigenen Bewußtsein. Und die Kunst offenbart uns diese Welt, sie wird zu ihrer Kündlerin, sie wird zu ihrem Krönzungen. Damit ist sie weit davon entfernt, uns willkürliche Phantasmen vorzutäuschen, uns bloß anzuregen, zu ergötzen, zu erfreuen. Wie niedrig sieht man so die Aufgabe der Kunst! Nein, sie steht auf dem Boden der Wahrheit; nicht der Wahrheit Arkadiens, vielmehr Elysiums. Daher auch ihr Erzieheramt. Und waltet sie ihrer Bestimmung, wird Schönheit zur Sittlichkeit, und letzte metaphysische Sinnfindung enthüllt sich im Gleichnis des Schönen. Der ästhetisch vollendete Mensch ist der schlechthin vollendete Mensch; in ihm ist alles: Sinnlichkeit und Vernunft, Sittlichkeit und Religion, und dies alles in harmonischer Einheit. Er ist höchste Natur; aber Natur am Ende ihres Weges, nicht am Anfange. Der Weg selbst ist lang und schwer, ohne Heroismus nicht gangbar. Denn alle Dämonen des Tragischen umwittern ihn.

24.

Tragik des Schönen.

Noch stärker, wuchtiger erklingt dieser Akkord bei Goethe. (Vgl. die prachtvolle Pandora-Abhandlung bei Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*; 1921.) Nicht im Betrachten der Form, in ihrem Schaffen bewährt sich die eigentlich bildende Kraft des Menschen. Sie ist allenthalben die gleiche; mag der Herrscher eine Welt widerstreitender Bewegungen zu einem einzigen Ziele zusammenspannen, oder mag es sich um die unscheinbarste Tätigkeit handeln, durch die einem Stoff eine neue Form, ein bestimmtes Gebilde abgewonnen wird. Dem individualistischen Ideal des deutschen Humanismus, das das höchste Ziel des Menschentums in der harmonischen Vollendung des Einzelnen erblickt, stellt der alternde Goethe ein ganz anderes entgegen: die Forderung einer umfassenden Lebensordnung, die jeden Einzelnen an seinem Teile und innerhalb seiner begrenzten Leistung in Anspruch nimmt. In die Sphäre bloßer Nutzbarkeit sollen wir damit nicht herabgestürzt werden, aber der Begriff der Bildung erleidet eine sehr tiefgreifende Wandlung: an Stelle des vollkommenen Menschen tritt die Vollkommenheit des Ganzen; der einzelne Mensch nicht mehr harmonische Melodie, nur noch ein schwingender Ton in ihr. Und sein Leben scheint gesegnet, glückt es ihm, eben mitzuschwingen in jener Melodie.

Die Tragik setzt nun dort ein, wo behufs jener Aufgabe von dem Menschen Verzicht und Opfer verlangt werden: nicht bloß an materiellen Gütern, nein auch an höchstem ideellen Gehalt. Diese Forderung ist es, die sich in Goethe, seit der Epoche der Pandora und der Wahlverwandtschaften, immer entschiedener durchsetzt. In seiner Pandora finden sich jene erschütternden Abschiedsverse, da Goethe der Schönheit huldigt und sich doch von ihr abwenden muß:

„Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist,
Fliehe mit abgewendetem Blick!
Wie er, sie schauend, im Tiefsten entflammt ist,
Zieht sie, ach reißt sie ihn ewig zurück.
Frage dich nicht in der Nähe der Süßen,
Scheidet sie, scheid ich? Ein grimmiger Schmerz
Fasset im Kampf dich, du liegst ihr zu Füßen,
Und die Verzweiflung zerreißt dir das Herz.“

Stärkste Ausdrücke gebraucht da Goethe: Schönheit trauert um das Schicksal, Schönheit meiden zu müssen. Warum diese tragische Verdammung, die Verzweiflung, der schreckliche Zwang des Müssens?

Weil es dem Menschen nicht beschieden ist, weil er es nicht darf, zur Harmonie des Schönen sich abzurunden. Er ist nicht die Welt; und sie zerfiel, wollte ein jeder so monadenhaft sich abkapseln. „Nur alle Menschen leben das Menschliche.“ Damit sie aber das voll Menschliche leben können, muß der Einzelne darauf verzichten, alles Menschliche in sich verwirklichen zu wollen. Allein die Entbehrung führt nicht dazu, daß der Mensch sich gegen die Mächte gewaltsam aufbäumt, denen er sich unterworfen fühlt; noch dazu, daß er sich ihnen gegenüber in einem abstrakten und fühllosen Stoizismus, in ruhiger Passivität bescheidet. Im Leiden selbst erlebt er — wir folgen da Cassirers Interpretation — noch eine Notwendigkeit und Gesetzlichkeit des Daseins, die über allem individuellen Glück und Weh steht. Dem handelnden, tätigen Menschen gehört die Welt. Und Handeln ist immer begrenzt, und nur die Fülle der Handlungen schließt zur Gesamtheit sich zusammen, wenn jede einzelne Handlung in ihrem Geiste geschieht.

Der einzelne Mensch, der sich zum abgeschlossenen Kunstwerk vollenden wollte, also der ästhetische Mensch, er würde sich ver-sündigen an dem Kunstwerk der Gesamtheit, der Menschheit, der Welt. Im Hinblick auf diese umfassende Schönheit müssen wir die Schönheit unseres eigenen Lebens opfern, soweit Rücksicht auf das Ganze dies erheischt. Teile eines Kunstwerkes dürfen sich nicht

verselbständigen; sie heben sonst das Kunstwerk auf. Es bleiben schöne Splitter. Der Kunstwert des Teiles fußt auf seiner Funktion im Rahmen übergeordneten Baues, unser Stolz kann es sein, eine möglichst wichtige Funktion zu erfüllen, jedenfalls uns einzuordnen in den Plan des Baues. Schönheit wird demnach nicht der Welt und auch nicht der Menschheit geraubt. Im Gegenteil: in gewisser Weise wird sie neu entdeckt durch eine Objektivität, die den bloß anthropologischen Standpunkt überwindet. Wer aber der Gesamtheit nachleben will, dem bleibt die persönliche Tragik der schönen Vollendung nicht erspart. Vollendung bekommt einen anderen Sinn: wer alles halten will, verliert alles. Im Rahmen seiner Anlagen Höchstes verwirklichen, heißt nicht sie auswiegen in schwebender Harmonie, vielmehr einige stärkstens entwickeln, andere ausschalten usw. Aber die zahllosen Einseitigkeiten schießen zur Alleinheit zusammen, deren Mittelpunkt keineswegs der Einzelne bildet. Er muß sich selbst über sich erheben, indem er der Vollendung des Ganzen dient und ihre Schönheit schaut. Auf diesem Wege findet er erst Menschheit und Welt; durch eine Achsendrehung, die ihn selbst aus dem Zentrum wirft.

Die Tragik personaler Schönheit löst sich in der überwältigenden Schönheit des Gesamtlebens und der Gesamtwelt. Wenn Egmont mutig dem Tode entgegenschreitet, fällt Musik ein und schließt mit einer Siegessymphonie das Stück. Beethoven hat sie komponiert. Und diese Siegessymphonie verkündet die Tragik des Schönen. Nur der Mensch wird groß und sinnhaft in seinem Sein, der mitschwingt in jener Harmonie der Sphären, gerade weil er es aufgibt, selbst die vollendete Harmonie zu sein. Wer dies begehrt, dessen Ohr hört nicht die Harmonie der Sphären. Wer aber das Opfer bringt, dem rauscht sie brausend entgegen, ja noch mehr: er geht in sie ein. Durch die Erhöhung des Subjektiven zur reinen Objektivität wird das Berechtigte der Subjektivität gerettet, aber auch nur dies.

(25.)

Das sinnliche Scheinen der Idee.

Objektive Grundhaltung tritt uns auch — allerdings wesentlich anders gefaßt — entgegen, wenden wir uns jetzt dem Gipfel deutscher spekulativer Ästhetik zu, den Hegel erklimmen hat. (Siehe das schöne Buch von Helmuth Kuhn, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel: 1931.)

Allem Existierenden eignet nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee. Sie allein hat wahre Wirklichkeit. Das Erscheinende ist nicht dadurch als wahr beglaubigt, daß ihm äußeres oder inneres Dasein zukommt, daß es überhaupt real ist, sondern allein dadurch, daß diese Realität dem Begriff entspricht. „So ist denn nur die dem Begriff gemäße Realität eine wahre Realität, und zwar wahr, weil sich in ihr die Idee selber zur Existenz bringt.“ Ist nun Schönheit Idee, stimmen Schönheit und Wahrheit überein. Aber wahr ist die Idee, „wie sie als Idee ihrem An-sich und allgemeinem Prinzip nach ist, und als solches gedacht wird“. Das Wahre, das als solches ist, existiert auch. Indem es nun in diesem seinem äußerlichen Dasein unmittelbar für das Bewußtsein ist, und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön. „Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee.“

Das Schöne ist demnach weder bloß Idee, noch etwa bloß sinnlicher Schein. Nur das „sinnliche Scheinen der Idee“ ist schön, lediglich diese Gegebenheitsweise. Obgleich Hegel strenger Gehalts-Ästhetiker ist, da ergreift er die Partei der Form. Denn die Schönheit eignet nicht den Ideen an sich, vielmehr einer gewissen Gegebenheitsweise der Ideen. Hier liegt danach die Entscheidung. Nun setzt alle Erscheinung etwas voraus, dem sie eben erscheint: das menschliche Subjekt. So wendet die Idee im Schönen sich an den Menschen, und zwar ist der Mensch hier der endlich subjektive Geist. Aber er überwindet die Endlichkeit, wenn er im Konkret-Sinnlichen die Idee erfährt. (Vgl. die knappe, vorzügliche Charakteristik bei Nicolai Hartmann, Die Philosophie des deutschen Idealismus: II, Hegel, 1929.) So ist es dem Geiste allein vorbehalten, seiner Äußerlichkeit, obgleich er durch sie auch in die Beschränktheit eintritt, dennoch „zugleich den Stempel seiner eigenen Unendlichkeit und freien Rückkehr zu sich aufzudrücken“.

Das wird nun zur eigentlichen Aufgabe der Kunst. Im Natur-ästhetischen zeigt sich das sinnliche Scheinen der Idee nur unvollkommen und getrübt. Es in Reinheit darzustellen, bleibt der Kunst vorbehalten. Die Kunst macht jede ihrer Gestalten zu einem „tausendängigen Argus“, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten der Erscheinung gesehen werde. Das Sichtbar-machen, das Schau-bar-machen gehört zum Wesen der Kunst. Wenn Baumgarten und sein Kreis die Lehre von der Vollkommenheit sinnlicher Erkenntnis aufgestellt haben, da ist sie wieder, wenn auch in anderem Sinne. Erkenntnisfunktion hat das Schöne,

und in der Vollkommenheit seiner Art verwirklicht sie die Kunst. Im klassisch Schönen, besonders in der griechischen Kunst, decken sich geistiger Inhalt und sinnliche Form. Sie ist daher die Vollendung des Reiches der Schönheit. „Schöneres kann nicht sein und werden.“

Wahrheit wird so zum Lösungswort der Kunst. Aber diese Wahrheit bedeutet gewiß nicht Nachahmung der Natur. Im Gegenteil, damit würde die Kunst nur ihre eigentliche Aufgabe verkennen; die Idee würde in ihr so dunkel und verhüllt scheinen wie in der Natur. So erwächst ihr das Problem der Gestaltung, ein Äußeres mit einem Innern derart zusammenzubringen, daß es „in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann“. Das ist die echte Einheit in der Vielheit.

Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, aber zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten. Das Innere erscheint in dieser Äußerlichkeit, die der Allgemeinheit sich entgegenhebt, als „lebendige Individualität“. „Denn die individuelle Subjektivität, welche einen substantiellen Gehalt in sich trägt und denselben zugleich an ihr selber äußerlich erscheinen macht, steht in dieser Mitte, in der das Substantielle des Inhalts nicht abstrakt für sich seiner Allgemeinheit nach heraustreten kann, sondern in der Individualität noch eingeschlossen bleibt, und dadurch mit einem bestimmten Dasein verschlungen erscheint, welches nun auch seinerseits, von der bloßen Endlichkeit und Bedingtheit losgewunden, mit dem Innern der Seele zu freiem Einklange zusammengeht.“ Das Beruhen auf sich ist es, welches im Schmerze selbst noch die Heiterkeit der Ruhe zu bewahren und erscheinen zu lassen vermag. Gleich einem „seligen Gott“ steht die ideale Kunstgestalt vor uns. Den seligen Göttern sind Not und Pein des Endlichen kein letzter Sinn; das „positive Zurückgenommen-sein in sich bei der Negativität alles Besonderen gibt ihnen den Zug der Heiterkeit und Stille“. Winckelmanss Stimmungen klingen hier durch. In ihrer ganzen Herrlichkeit taucht griechische Antike vor uns auf.

Aber ihre Stunde ist vorüber. Der Historiker Hegel sieht ihre Einmaligkeit. Und der Philosoph des Geistes erblickt im sinnlichen Schein nicht höchstes und endgültiges Ziel. Zwar erscheint die Idee im Sinnlichen, aber die Idee an sich hat nichts mit dem Sinnlichen zu schaffen. Glückt es der Philosophie, die Idee in ihrer Nacktheit, in ihrer Unmittelbarkeit zu fassen, dann brauchen wir

die Kunst nicht. Der Zauber des sinnlichen Scheines zerstreut vor der vollen Reinheit klaren Geistes. Einem Jünglingsstadium der Menschheit konnte, durfte und mußte die Kunst das Tiefste bedeuten. Allein aus Jünglingen werden Männer. Das ist der eherne Gang der Geschichte. Und damit wandelt sich die Stellung der Kunst innerhalb der Gesamtkultur. Die Kunst wird überschattet von der Philosophie. Baumgarten sah in der Ästhetik eine niedere Logik; und Hegel verweist sie zwar zu weit höheren Formen des Erkennens; aber so hoch auch ihre Bedeutung ragt, sie krankt doch an den Schranken des Sinnlichen. Im Namen dieses Sinnlichen hatte einst Platon die Kunst verdammt und nur dem von aller Sinnlichkeit befreiten Urschönen der Idee gehuldigt. Hegel rechtfertigt die Kunst: der Weg zur reinen Schönheit führt nur durch die Kunst. Aber es gibt Wege, die weiter führen. Der historische Wert der Kunst ist damit allem Zweifel entrückt, nicht etwa bloß ihre psychologische Notwendigkeit. Aber gerade die Historie ist es, die jenen Wert in seine Grenzen weist, indem noch mächtigerer Werte Menschheit teilhaftig wird. Und was nun die systematische Stellung der Kunst anlangt, als sinnliches Scheinen der Idee unterliegt sie der Gegebenheitsweise der Idee, die keinen Schein mehr kennt. Der ästhetische Mensch ist nicht das Ziel. Das Physiognomische, das alle Kunst möglich macht, ist nicht das Ende. Wir müssen über das Physiognomische — auch im edelsten Sinn des Wortes — hinaus.

26.

Einführung.

Von dem Physiognomischen gehen alle Einfühlungs-Lehren aus. Sie sind geboren aus dem Geiste der Romantik, da man sich in ein jedes einfühlen wollte, um sich eins mit ihm zu fühlen. Da man mitschwingen und mitklingen wollte mit dem All. Einfühlend wird das All für uns lebendig. Wir entgrenzen uns in einführender Hingabe und umfassen so die Welt. Schon damals nahm die Einfühlung die Richtung auf das Ästhetische, ja bereits Herder ließ die schönen Gestalten entstehen durch Hineinversetzung unseres gesamten fühlenden Ichs. Friedrich Theodor Vischer wäre dann zu nennen, auch Lotze, von dem der berühmte Satz stammt: „Keine Gestalt ist so spröde, in welche hinein nicht unsere Phantasie sich mitbelebend zu versetzen wüßte.“ Robert

Vischer hat den Fachausdruck „Einfühlung“ geprägt, und durch Groos, Theodor Lipps, Johannes Volkelt usw. hat die Einfühlungsästhetik gewaltigen Ausbau erfahren. Sie reicht so bis an die Schwelle der Gegenwart, und ihre Probleme bewegen uns noch heute. (Vgl. das ausgezeichnete Sammelreferat von M. Geiger: Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung; Bericht über den vierten Kongreß für experimentelle Psychologie; 1911.)

Sachlich umkreist die Einfühlung zunächst eine rein psychologische Frage: wie ist es möglich, daß Gefühle, die doch nur aus mir stammen, mir als Eigenschaften von Dingen oder anderen Lebewesen entgegentreten? Die Heiterkeit scheint mir „in“ der Landschaft zu liegen, aber ich habe sie bloß eingefühlt. Die Linie scheint zu tänzeln, der Marmor leicht und elegant zu tragen, der Bach fröhlich zu plaudern; all das fühle ich ein. Ein Hund scheint mir munter zu springen und mit dem Schweife zu wedeln; wie komme ich dazu, auf Grund sinnlicher Zeichen die Munterkeit einzufühlen? Wie weiter dazu, in Miene und Haltung eines fremden Menschen Trauer oder Demut einzufühlen? Und zwar nicht etwa so, daß ich etwas sehe und daß mir zu dem Gesehenen einfällt, was es bedeuten könnte, nein: das Seelische lese ich im Sinnlichen ab. Die Trauer ist „in“ der Miene. „in“ der Haltung. Man hat die verschiedensten Deutungsversuche unternommen und auch die Möglichkeit erwogen, ob nicht die ganze Frage falsch gestellt sei. Vielleicht hätten wir nicht zu erkunden, warum wir einfühlen, sondern warum wir in bestimmter Weise nicht einfühlen, weil Einfühlen das Erste und Unmittelbare darstellt. Wie dem nun auch immer sei, hier handelt es sich um keine Entscheidung, die der Ästhetik zufällt. Da muß die Psychologie die Lösung bringen, und heute bemüht sich um sie vornehmlich die sog. „verstehende“ Psychologie, die von Dilthey ihren Ausgang nimmt. Andererseits ist die Charakterologie an der Arbeit, wie z. B. Klages, und die Philosophie, wie z. B. Husserl.

Von dem allem aber abgesehen: welche Rolle spielt die Einfühlung in der Ästhetik? Und da kann man nur erwidern: eine sehr verschiedene; auch dann, wenn man die beliebte Verwechslung psychologischer und ästhetischer Fragestellungen ausschaltet. Obgleich es kein Zufall ist, daß Einfühlungsästhetik sich besonders im Rahmen psychologischer Ästhetik entwickelt hat, wenn sie auch immer wieder die Grenzen des nur Psychologischen zu überwinden trachtete.

Wird als unerläßliche Bedingung des Ästhetischen angesehen, daß Seelisches im Sinnlichen erscheint, ist die Einfühlung erforderlich zur Konstitution ästhetischer Gegenständlichkeit. Sie zählt dann zu den Prozessen, die mir überhaupt ästhetisches Erleben ermöglichen; sie erfreut sich allerdings innerhalb dieser Prozesse besonderer Wichtigkeit. Aber es genügt gewiß nicht, daß Seelisches im Sinnlichen erscheint, um mich des Ästhetischen zu versichern; denn jenen Sachverhalt finde ich auch außerhalb des Ästhetischen. Man müßte schon ein spezifisch ästhetisches Einfühlen annehmen. An der Jagd, dieses zu finden, hat es nicht gefehlt. Man wies u. a. darauf hin, daß im Ästhetischen sich ein freies, widerstandsloses, volles Einfühlen vollziehe, wie es in dieser Reinheit gewöhnliche Wirklichkeit nicht kenne. Ästhetische Gegenstände sind dann jene, die solches Einfühlen gestatten, und insonderheit ist es die Kunst, die dahin zielt. Das Ästhetische gründet demnach in einer beglückenden Tätigkeit, die näher als Einfühlen umschrieben wird. Oder besser gesagt: wir erleben derartiges Einfühlen als lustvoll. Damit melden sich einerseits die Lehren von den Funktionsgefühlen an, andererseits alle jene, die das Ästhetische auf eine dem Menschen besonders angemessene, mit seiner Natur harmonisierende Tätigkeit zurückführen, die deshalb nicht zu schwach, aber auch nicht zu stark sein darf. Und ebenso muß sie vor dem Abgleiten in andere Verhaltensweisen bewahrt bleiben, z. B. vor dem Einbruch des Willentlichen.

Schließlich wäre — wie Lipps es ausdrückt — ästhetischer Genuß Genuß des eigenen Wesens oder der eigenen Persönlichkeit. Er wäre das Lustgefühl an der Kraft, an der Fülle der inneren Einstimmigkeit oder Freiheit der Lebensmöglichkeiten und Lebensbetätigungen, oder auch am ungehemmten Sichausleben.

Dieser vorwiegend subjektiven Ausdeutung steht nun eine mehr objektive gegenüber. Sie leugnet nicht den Genuß strömender, ungehemmter und trotzdem rhythmisch gegliederter Lebensfülle, aber sie legt doch den Akzent darauf, daß im Einfühlen sich mir ein Gehalt, ein seelisch-geistiger Sinn erschließt. Und dieses Gehalt es werde ich nicht durch begriffliches Denken inne, sondern in einführender Kontemplation. Ihr entspricht also die Gegebenheitsweise des ästhetischen Gegenstandes, vornehmlich des Kunstwerkes. Damit melden sich alte, uns bereits bekannte Probleme zu Wort. Das „Führend Wissend-Werden“ steht in Frage. Wir erfassen einen bedeutungsvollen Gehalt, aber eben lediglich ein-

führend, nur in dieser Hingabe an ihn, also weder begehrend noch intellektuell. Aber ein „Erfassen“ ist es, ein Ergreifen einer Weltseite, und vielleicht gerade der tiefsten Weltseite. Dann würde in der freien Einfühlung des Künstlerischen die Welt ihr wahres Wesen uns offenbaren. Die Welt der besetzten Bilder wäre die eigentliche Welt und die Kunst ihre vornehmste Erschließlerin.

Aber noch in anderen Spiegelungen zeigt sich die Einfühlungstheorie, deren entscheidender Nachteil — ihre Verschwommenheit — sich in Hinsicht auf ihre Anregungskraft als Vorzug erweist; nur daß auch da die Probleme nicht zu voller Klarheit sich lichten. Die einführende Haltung zeigt sich besonders verwandt kindlichem Erleben und dem der Primitiven. Schon Schiller singt in seinen Göttern Griechenlands:

„Wo jetzt nur, wie unsere Weisen sagen,
Seelenlos ein Feuerball sich dreht,
Leukte damals seinen goldenen Wagen
Helios in stiller Majestät.
Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.“

Auch ohne in die beliebten Identifizierungen zu verfallen, wozu sich gern Analogisierungen verdichten, ergeben sich von da aus Fingerzeige zu Untersuchungen über Anfänge und Ursprünge der Kunst sowie die sehr wichtigen Fragen, ob nicht die physiognomisch einführende Betrachtung einem Jünglingsstadium der Menschheit vorzüglich angehört, um dann später unter der Einwirkung strenger Wissenschaft zu verkümmern. Der Siegeszug der Wissenschaft wäre ein Weg fortschreitender Ernüchterung. Die Kunst aber träte auf als ewige Hüterin und Retterin des Jugendlichen, des Naiven, als Bewahrerin einer sonst vom Untergang bedrohten Weltanschauung. Und in umfassendstem Sinne wäre sie gerechtfertigt, falls ihre Welt der wissenschaftlichen gegenüber als die vollere Wirklichkeit sich aufweisen ließe: die Welt, wo Leben Leben erfährt. Die reinste Form dieser Erfassung ermöglicht die Kunst; und das ist ihre Wahrheit.

Experimentelle Ästhetik.

So weist die Einfühlungslehre — trotz ihrer psychologischen Grundhaltung — über die Psychologie hinaus: in eine philosophische Ästhetik, eng verbunden mit erkenntniskritischer und metaphysischer Problematik, wenn sich auch diese bisweilen unter der Psychologie versteckt. Es ist doch eben, falls wir die billigen Schlagworte hier verwenden dürfen, eine vorwiegend geisteswissenschaftlich orientierte Psychologie. Die mehr naturwissenschaftlich betonte hat sich in der experimentellen Ästhetik ausgelebt. Ihr erster Hauptvertreter ist Gustav Theodor Fechner. (Vgl. die anschauliche Charakteristik bei E. Mennmann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart; 2. Aufl. 1912.)

Der Ästhetik von „oben“ stellt Fechner eine Ästhetik von „unten“ gegenüber, die vom Einfachsten ausgehen soll, um von da aus zum Komplizierteren vorzudringen. Um etwa streng auszumachen, ob dem goldenen Schnitt ein besonderer ästhetischer Wert eignet, muß man von ganz schlichten Gegebenheiten seinen Ausgangspunkt nehmen. Man prüft die Wohlgefälligkeit an sehr elementaren Figuren, an Linienteilungen, Rechtecken, Ellipsen usw. So wird eine Abstimmung veranstaltet, indem die einzelnen Versuchspersonen ihr Urteil abgeben. Das ist die Methode der Wahl. Bei dem Verfahren der Herstellung hat sich die Versuchsperson in einer bescheidenen Künstlerschaft zu betätigen: z. B. den Querbalken eines Papierkreuzes auf dem vertikalen Balken so lange zu verschieben, bis das wohlgefälligste Verhältnis des oberen und unteren Teiles herausgefunden wird. Und bei der dritten Methode — der Verwendung — handelt es sich um eine messende Überprüfung an Gebrauchsformen, wie Kreuzen, Bücherformaten, Briefbogen, Fenstern, Türen, Bildrahmen, Ziegelsteinen, Schokoladetafeln.

Die Ergebnisse solcher Versuche interessieren uns in diesem Zusammenhange nicht. Nehmen wir selbst den Fall ihrer durchaus exakten Durchführung, so bleibt doch der oft erhobene Einwand, daß eine Übertragung auf die weit komplizierteren Verhältnisse der Kunstwerke nicht ohne weiteres statthaft ist. Der ästhetische Sinn einer Farbenanordnung ist im Zusammenhange verschiedener Kompositionen ein ganz anderer. Man muß von der Ganzheit ästhetischer Gebilde ausgehen und nicht etwa glauben, sie könnten aus Teilen zusammengeflickt werden. Und schon dar-

um erscheint der Ertrag derartiger Versuche recht begrenzt. Dazu kommt noch, daß die Beurteiler als Menschen historische Wesen sind; Urteile bei anderen Völkern und zu anderen Zeiten könnten vielleicht anders ausfallen. Und darum wäre es wichtig, diese historischen Bedingtheiten in ihrem Geltungswert zu bestimmen. Der Gedanke einer Entscheidung durch Statistik erscheint überhaupt bedenklich. Wir können ja auch nicht die wissenschaftliche Wahrheit abhängig machen von dem Beifall einer Majorität, von dem Gesetz der großen Zahlen, sondern von dem Urteil der Einsichtigen, die fähig sind, ihre Meinung zu beweisen. Eine Melodie kann nicht von einem beliebigen Haufen Unmusikalischer, Halbmusikalischer usw. abgewertet werden, sonst landen wir gewiß beim schmissigen Gassenhauer, vielmehr nur von musikalischen Kennern.

Handelt es sich um eine Analyse des Massengeschmacks oder um die Feststellung, wie tatsächlich ästhetische Gebilde wirken, so ist das doch eine ganz andere Frage als die nach dem angemessenen Verhalten, nach der ästhetischen Gegenständlichkeit, die sich nur in einem ganz bestimmten Erleben erschließt.

Damit will ich durchaus nicht die experimentelle Ästhetik als solche ablehnen. Wo sinnvoll experimentiert werden kann, soll auch experimentiert werden. Es wäre unkritische Abneigung, sich dagegen anzustemmen. Ist man sich etwa im Unklaren, was ein Wort oder eine Wortfolge in einem Gedicht ästhetisch bedeutet, dann versuche man die Worte zu ändern, ohne ihren gedanklichen Sinn anzutasten. Und man wird bald bemerken, daß der Rhythmus leidet, oder der Klang sich verfärbt, die Stimmung sich wandelt usw. So wird man weit stärker von der Notwendigkeit des formalen Aufbaues durchdrungen und davon, wie die Form nur die Gegebenheitsweise des Geistigen darstellt. Besonders für kunstpädagogische Übungen wird sich solches Verfahren empfehlen und als sehr nützlich erweisen.

Aber wie weit sich auch berechtigtes Experimentieren vorwagen mag, niemals können auf diesem Wege die schicksalhaften Entscheidungen in Ästhetik und Kunstphilosophie fallen. Und wieviel Dienste auch eine wohlansgebaute Psychologie unseren Wissenschaften leisten kann, Psychologie ist nicht Ästhetik und Kunstphilosophie. Ihre eigentlichen Wesens- und Wertfragen liegen außerhalb der Psychologie. (Die neueste und umfassendste Darstellung experimenteller Ästhetik gibt Theodor Ziehen in seinen „Vorlesungen über Ästhetik“; 1925.)

Die Welt der Kunst.

Die Welt der Kunst geriet überhaupt in Gefahr, in ihrem Eigensein verloren zu gehen. Zola sieht den Zweck eines Romans in Wahrheitserforschung und Wahrheitserkenntnis. Der von ihm verlangte Experimentalroman wird zu einem Werk wissenschaftlicher Psychologie. Nicht ästhetischen Genuß fordert Zola, sondern Einsichten. Wir sollen lernen, von Mitleid gepackt, zur Hilfe begeistert werden. Dazu genügt nicht schlichte Naturwahrheit — gewonnen durch unsäglichen Fleiß treuester Beobachtung —, sie muß sich erhöhen zu strenger Naturlogik. Und das eigentlich Künstlerische birgt sich nur noch in der suggestiven, mitreißenden Kraft des Temperaments, dank der die Begebenheiten dargestellt werden. Bei schlechterer Darstellung träte das Logische nicht so zwingend hervor, oder unser Gewissen würde nicht genügend widergüffelt. Das letzte Bezugssystem liegt aber in der wissenschaftlichen Psychologie und Soziologie.

Gegen diese ganzen Voraussetzungen kehrt sich Konrad Fiedler, er, dessen Name lange unbekannt war, und in dem wir heute den Ahnherrn einer neuen Epoche der Kunstphilosophie verehren. (Vgl. meine „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft“, I und II, 1914 und 1920; und „Der Künstler“, 1925.) Was ermöglichte seine Ausnahmestellung außer seiner persönlichen Begabung? Sie ward eben genährt von edel philosophischer Problematik — wurzelnd in dem für ihn grundlegenden Erlebnis Kants — und von einer stilstrengen Kunst — wurzelnd in dem Erlebnis Hans von Marées und Adolf von Hildebrand. Und doch zählt er auch dem Naturalismus seiner Zeit empfindlichen Tribut, so leidenschaftlich er ihn bekämpft und befehdet.

Wenn der Naturalismus Wahrheit von der Kunst verlangte und sie darum in nächster Nähe der Wissenschaft ansiedelte, tat dies auch Fiedler. Erkenntnis soll die Kunst geben, aber nicht begriffliche, sondern Formung und Gestaltung dienen ganz allein dem Zweck, klare Anschauungen zu erzeugen. Diese sind nicht etwa vor der Kunst da und werden bloß von ihr übernommen, nein, durch sie erst geschaffen. Die Anschauung entsteht nur durch die Kunst und in der Kunst.

Was Wirklichkeit darbietet, ist lediglich ein Chaos sinnlicher Eindrücke; sie zum Kosmos klarer Anschauungen aufzulichten, wird ewige Aufgabe der Kunst. Keine andere kommt ihr zu. Wir haben von allem streng abzusehen, was die Kunst an Schönheit, geistigem Gehalt, Beglückung usw. offenbart. Mit rigoroser Schärfe zieht Fiedler den Trennungsstrich. Über den künstlerischen Charakter entscheidet allein die Reinheit anschaulicher Erkenntnis.

Sie besitzt für den Menschen eine selbständige, von aller Abstraktion unabhängige Bedeutung. Das Vermögen der Anschauung hat so gut wie das abstrakte Denkvermögen ein Recht, zu einem geregelten und bewußten Gebrauch ausgebildet zu werden. Denn der Mensch ist imstande, zu einer geistigen Herrschaft über die Welt nicht nur im Begriff, sondern auch in der Anschauung zu gelangen. So beruhen Ursprung und Dasein der Kunst auf einem unmittelbaren Ergreifen der Welt durch eine eigentümliche Kraft des menschlichen Geistes: die Anschauung. Ihre Bedeutung ist keine andere als die einer bestimmten Form, durch die der Mensch die Welt sich zum Bewußtsein zu bringen nicht nur bestrebt, sondern recht eigentlich durch seine Natur gezwungen ist.

Darum ist auch die Stellung des Künstlers zur Welt keine beliebig gewählte, sondern eine natürlich gegebene. Und das Ergebnis, zu dem er gelangt, ist kein untergeordnetes und entbehrliches, sondern ein höchstes und dem menschlichen Geiste, wenn er sich nicht selbst verstümmeln will, vollkommen unersetzliches. Zur Vollendung menschlichen Geistes ist die Kunst demnach schlechthin notwendig.

Was die Kunst schafft, ist nicht eine zweite Welt neben einer anderen, die ohne sie existiert, sie bringt vielmehr überhaupt erst die Welt durch und für das künstlerische Bewußtsein hervor. Sie steigt vom Form- und Gestaltlosen zur Form und Gestalt empor, und auf diesem Wege liegt ihre ganze geistige Bedeutung. Wäre die menschliche Natur nicht mit künstlerischer Begabung ausgerüstet worden, die Welt würde nach einer großen unendlichen Seite hin dem Menschen verloren sein und bleiben. So ist die Kunst genau so gut Forschung wie die Wissenschaft, und die Wissenschaft ist so gut Gestaltung wie die Kunst; nur die Gestaltungsreiche beider sind verschieden. Beide stellen Mittel dar, durch die der Mensch allererst Wirklichkeit gewinnt: die des Begriffes in der Wissenschaft, die der Anschauung in der Kunst.

In ihr verwirklicht sich die Sichtbarkeit der Dinge in Gestalt reiner Formgebilde. Nur dadurch kann der Künstler von der Un-

verfälschtheit und Stärke seiner Begabung Zeugnis ablegen, daß er die Rücksichten auf allerlei Gehalt und Inhalt, die seine bildende Tätigkeit beeinflussen könnten, zurückdrängt und sich ganz allein von dem Streben nach Entwicklung des Gesichtsbildes bestimmen läßt. Wenn man sonst im Kunstwerk dem, was sich ausschließlich dem Gesichtssinne darbietet, eine untergeordnete Rolle zuzuteilen pflegt im Verhältnis zu dem Empfindungs- und Gedankengehalt, als dessen Träger das sichtbare Gebilde betrachtet wird, so müssen wir dieses Verhältnis umkehren und alle Wichtigkeit, die einem Kunstwerk als solchem zugeschrieben werden kann, in seine Sichtbarkeit verlegen.

Handelt es sich um Kunst im höchsten Sinne, darf an ihrem Dasein keiner von den Bestandteilen des intellektuellen, sittlichen, ästhetischen Lebens, an die man den Fortschritt, die Veredelung, die Vervollkommenung der menschlichen Natur gebunden erachtet, irgendein Interesse haben. Erst wenn wir zu dieser Unbefangenheit der Kunst gegenüber gelangt sind, können wir ihr etwas verdanken, was freilich etwas ganz anderes ist, als die Förderung unserer wissenden, wollenden, ästhetisch empfindsamen Natur: nämlich die Klarheit des Wirklichkeitsbewußtseins, in der nichts anderes mehr lebt als die an keine Zeit gebundene, keinem Zusammenhange des Geschehens unterworfenen Gewißheit des anschaulichen, sichtbaren Seins. Jede echte Kunstübung wird, welchem Inhalt sie auch zugute kommen mag, immer nur dieses ihr eigene Ziel verfolgen.

Manchmal kommt es Fiedler allerdings vor, als ob der Trieb nach Erkenntnis überhaupt nicht der geistige Urtrieb sei. Vor allem regt sich im Menschen das Bedürfnis, die Isolierung aufzuheben, in der er sich als individualisierter Bestandteil der Natur befindet. „Es ist nun nicht eigentlich ein Bedürfnis nach Erkenntnis, welches die künstlerische Tätigkeit hervorruft, weil die wissenschaftliche Erkenntnis doch nur die Welt in einem gewissen Sinne erklären könne; vielmehr ist es derselbe Trieb, die Entfernung, in der man sich von der Natur befindet, aufzuheben, sich die Natur nah und immer näher zu bringen, bis man sie faßt und besitzt, der aller eigentlichen künstlerischen Tätigkeit zugrunde liegt. Die Kunst ist dann nicht schlechtweg eine Art der Erkenntnis, sie ist vielmehr eines der Mittel, durch die sich der Mensch aus seiner vereinsamten Stellung zu erlösen und den Zusammenhang mit der Natur wieder zu gewinnen sucht.“ Der Künstler erstrebt dabei ein weit tatsächlicheres Ergreifen der Natur als der abstrakte Denker. Sein Ziel liegt nicht

im Festhalten der Erscheinungen, gerade sie läßt er fahren, um sein Ziel zu erreichen. Beim Künstler sollte man daher besser von „Darstellung“ reden statt von Erkenntnis, als derjenigen Tätigkeit, durch die er der Natur sich vollständig zu bemächtigen sucht. „Man würde die Kunst nicht eine Art der Erkenntnis nennen, sondern man würde in Kunst und Erkenntnis zwei Mittel sehen, die der Mensch ergreift, um seinem höchsten und dringendsten Bedürfnis zu genügen, die Natur, der er sich im Ganzen entfremdet weiß, im Einzelnen wieder an sich zu reißen.“

Angesichts dieser Lehren darf man nicht vergessen, wieviel Fiedler opfern mußte, um die Reinheit seines Standpunktes zu wahren. Daß auch sie sich als vieldeutig herausgestellt hat, kann die Bedeutung der Leistung nicht schmälern, die durch Vermittlung von Adolf von Hildebrand und durch Wölfflin, deren Kunstanschauungen das Erbe Fiedlers nutzbar machen, erst ihre überraschende Fruchtbarkeit erwiesen hat. Aber so scharf wie Fiedler hat keiner seiner Nachfolger gesehen und darum auch nicht so radikal. Daher treten auch die Mängel bei ihm ganz unverhüllt hervor.

Frägt man nämlich, was von dem Kunstwerk bei Fiedler letztlich übrig bleibt, ist es allein das Problem der Gestaltung zur klaren Sichtbarkeit. Alles andere scheidet aus dem eigentlich Künstlerischen aus, darunter alles „Geistige“. Gewiß übersieht er nicht das „Inhaltliche“; aber dieses Inhaltliche ist ihm nur bedeutungsvoll, soweit es die notwendige Formung erzeugt. Es ist ganz in seinem Sinne, wenn Hildebrand sagt, Form sei der in künstlerischer Konsequenz gestaltete Inhalt. Fiedler weiß auch, daß eine vom Inhalt herrührende Neuproduktion der Form sich revolutionär verhalte und zunächst unter dem Schein der Formlosigkeit zu leiden habe. Er ist also weit davon entfernt, in der Form irgendein äußeres Gehänsel zu erblicken, in das die Dinge gezwängt werden. Wo doch jedes eigene Ding sich seine eigene künstlerische Form schaffen muß. Das ist ja gerade das Amt des Künstlers.

Trotzdem muß im Endergebnis alles Inhaltliche wieder ausgeschaltet werden; denn nicht um das Inhaltliche handelt es sich, vielmehr um die anschauliche Gesetzmäßigkeit seiner Sichtbarkeit. Wenn jedoch die Kunst von jeher um große geistige Inhalte geklungen hat, so zweifellos, um sie zu gestalten, aber nicht um sie in der Gestaltung zu vernichten. Die Gestaltung schafft ja gerade die künstlerische Gegebenheitsweise jenes Geistigen und damit das

Geistige in dieser seiner Beschaffenheit. Es bleibt daher unerfindlich, wie man es vom Problem der Form ablösen kann, ohne sie zur Sinnlosigkeit zu verurteilen.

Das Vorgehen Fiedlers gleicht einem wissenschaftlichen Panmethodismus, dem es allein auf die Sauberkeit und Geschlossenheit der wissenschaftlichen Methode ankommt. Aber sie läuft letztlich leer; alle materialen Fragen werden nur zu Mitteln, an denen sich die Methode betätigen kann. Gewiß sind systematische Klarheit und Sicherheit der Begriffe Ziel der Wissenschaft, aber doch nur, weil durch sie Probleme aufgerollt und befriedet werden. Fiedler sieht immer bloß das Problem der Methode. Darum gilt ihm die Form an sich, nicht letztlich die sinnerfüllte Form. Sinn der Form ist ihm lediglich ihre Sichtbarkeit, nicht die in ihr allein mögliche Sinnerfüllung. In der Abwehr des Außerkünstlerischen hat er die Form entleert. Oder anders ausgedrückt: Fiedler interessiert theoretisch ausschließlich die prinzipielle Seinsschicht der Kunst. Aber innerhalb dieser Seinsschicht stehen erst die Kunstwerke. Und es genügt nicht, wenn ich sie bloß als Kunstwerke begreife.

Sie tun alle dem Gebot Genüge: anschauliche Sichtbarkeit zu bieten. Ich will nicht behaupten, daß Fiedler für das Individuelle des Kunstwerkes keine Aufgeschlossenheit zeigt, wo er doch für jeden Inhalt eine individuelle Form erheischt; allein schließlich interessiert ihn dieses Individuelle gar nicht, sondern nur seine Eignung, einzugehen in jene Gesetzlichkeit des sichtbaren Seins. Er steht der Wissenschaft zu nahe, um nicht das Wesen der Kunst in Richtung auf die Wissenschaft zu verfälschen, und er hat überdies noch ein Bild der Wissenschaft, das jedenfalls nicht gemalt ist mit den Farben der historischen Disziplinen, der Geistes- und Kulturwissenschaften. Und darum auch kommt das spezifisch Historische ganz auffallend zu kurz.

Nach zwei Richtungen könnte man zunächst versuchen, das Historische einzuführen. Und beide Wege wurden verschiedentlich begangen, bisweilen ohne Einsicht, daß es im Grunde entgegengesetzte Wege sind. Ist jene Klärung der Sichtbarkeit ein — sagen wir — Prozeß anschaulicher Logik, wäre es vielleicht denkbar, daß die Immanenz dieser Logik den Leitfaden zur Entwicklung der Kunst abgibt. Ein seit Hegels großem Vorbild immer wieder auftauchender verführerischer Gedanke! Die Autonomie der Kunstwissenschaft wäre offenbar erst dann jeglichem Zweifel entrückt, wenn die Entfaltung der Kunst allein Angelegenheit künstlerischer Logik wäre. Geschichte der Kunst wäre Einsicht in die systema-

tische Aufeinanderfolge logischer Schritte. Diese Geschichte wäre — unter Voraussetzung des notwendigen Genies — konstruierbar. Und unter der gleichen Voraussetzung ließen sich die Kunstwerke zeitlich im Verhältnis zu anderen Kunstwerken bestimmen. Der Rang großer Persönlichkeiten wäre allerdings recht bescheiden, würden sie doch nur zu Vollstreckern jener Notwendigkeiten. Man könnte eine Kunstgeschichte ohne sie schreiben.

Der zweite Weg führt durch die Psychologie: Eroberung der sichtbaren Welt ist ein psychologischer Vorgang. Psychologische Prozesse verlaufen gesetzmäßig: etwa vom Primitiven zum immer Komplizierterem, um dann möglicherweise bei einer Einfachheit höherer Ordnung zu landen. Es kommt hier gar nicht darauf an, wie wir im einzelnen uns solche Prozesse vorzustellen haben, sondern allein auf das Prinzip. Auch der Weg von den strampelnden Bewegungen des Säuglings bis zu den sicheren des Schnellläufers ist kein willkürlicher, sondern durchläuft verschiedene Stadien, die nicht beliebig variiert und jedenfalls auch nicht beliebig vertauscht werden können. So soll auch unser „Sehen“ — nicht nur im psychologischen Betracht des Wortes — durch eine Reihe von Etappen hindurchführen, und diese Bahn ist eben die Bahn der Kunst. Aus logischer Notwendigkeit wird hier eine psychologische. Sucht man erstere irgendwie aus dem objektiven Wesen der Kunst abzuleiten, wird nun das Psycho-Physische maßgebend in seiner Relation zur künstlerischen Aufgabe. Mit dieser Reihung wäre natürlich ebenfalls die Autonomie der Kunstwissenschaft gewahrt, wenn auch nicht in dem Umfange wie bei der logischen Möglichkeit. Brauchte man zwar keine Anleihen bei der allgemeinen Geschichte, immerhin müßte man immerfort von der Psychologie borgen. Das Ideal wäre eben der Zusammenfall der logischen mit der psychologischen Entfaltung.

Weitere Versuche scheuen nun gerade vor Anleihen aus der allgemeinen Geschichte nicht zurück: Kunst ist Ausdruck einer Lebensbewegtheit. Und die Art dieser Lebensbewegtheit erfassen wir nur durch die Geschichte. Sie zeigt uns, wie das Leben in seinen verschiedensten Formen sich entfaltet, wie sie sich gegenseitig hemmen und beschwingen, wie sie alle letztlich Kronzeugen jenes Lebens sind: Kunst und Wissenschaft, Religion und Sittlichkeit, staatliches und wirtschaftliches Sein usw. Gewiß erhebt sich die Gefahr, bei dieser geistesgeschichtlichen Betrachtung die Kunst als solche zu verlieren und in ihr nur ein Sinnbild des Lebens zu sehen, nur ein Dokument des Geistes. Und weiterhin taucht die nicht minder

ernste Gefahr auf, alles historisierend zu relativieren und damit beim Physiognomischen allein stehen zu bleiben. Zur Bannung solcher Gefahren sollte ja gerade die radikale Formbetonung dienen. Dank ihrer Eigengesetzlichkeit erobert die Kunst ihre Autonomie und erhebt sich als historisches Faktum ins Überhistorische. Nun aber entsteht das schwierige Problem, ohne Aufopferung des Geistig-Historischen, vielmehr trotz seiner vollen Anerkennung jene Rechte zu wahren. Sie können mit Erfolg immer nur in der Richtung gesucht werden, daß alles Kulturelle sich lediglich in bestimmten Formen und durch sie verwirklicht, daß ferner alles Kulturelle ein Zeitlich-Überzeitliches ist. (Vgl. meine Abhandlung: Anthropologie und Kulturphilosophie; Euphorion 1931.) So auch die Kunst. In der Gegebenheitsweise der Melodie, in ihrer Form, liegt ihr ganzer Sinn. Nicht über, hinter oder unter ihr. Sie ist ebenso Form wie Geist, weil der Geist nur in dieser Form sich entfaltet und die Form nur in diesem Geist. Und so wahr die Melodie nur zu einer bestimmten Zeit entstehen kann, nicht vorher und nicht nachher, ihr Wert als Melodie ist kein bloß zeitlicher. Die Kunst im Zeitlichen aufgehen zu lassen, heißt sie zerstören, aber es ist genau so gefährlich, die Kunst vom Zeitlichen abzulösen. Damit taucht das Problem des Künstlers in seiner ganzen Schärfe auf. All diese Fragen bewegen die Gegenwart, die um die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft ringt. Aber an ihrer Schwelle müssen wir Halt machen. (Vgl. meine Abhandlung „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“, Kantstudien, XXXIV 1929.)

29.

Ästhetik und Kunstwissenschaft.

Schiller schrieb einmal an Goethe (vgl. Wilhelm Böhm, Über die Möglichkeit systematischer Kulturphilosophie, 1927): „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, um welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigen Sinn an seine Stelle zu setzen.“ Fiedler hat es gewagt und dabei die beiden großen Ströme der Überlieferung vereint: die Richtung Baumgarten-Hegel und die Kants. Verloren ging dabei der ästhetische Mensch. Und indem Fiedler das Problem der Form gebieterisch ins

Zentrum rückte, ward er zum Vater unserer modernen formalen Kunstwissenschaft, die allerdings die Fiedlerschen Einseitigkeiten abstoßen muß. Aber ihm ward überhaupt das Problem einer Kunstwissenschaft im strengen Sinne des Wortes erst klar.

Weil er nicht vom Schönen ausging, sondern vom Wesen der Kunst. Weil er eben nicht den beliebten Versuch machte, die Kunst einfach unter das Ästhetische zu beugen, vielmehr einmal ohne Rücksicht auf das Ästhetische nach der Kunst fragte. Auch auf diesem Wege wertete er Kantsches Erbe aus. So stellte er die entscheidende Frage, ob es eine zulässige Voraussetzung sei, daß die Kunst ihrem ganzen Umfange nach dem Forschungsgebiet der Ästhetik angehöre, ob sie keine andere wesentliche Bedeutung habe, als ihr diese beilegen, kein anderes Ziel, als ihr diese vorschreiben könne. „In der Tat sehen wir die Voraussetzung häufig als eines Beweises nicht bedürftig von vornherein angenommen. Wenn wir aber hier und da uns davon überzeugen müssen, daß man von dem Standpunkte der Ästhetik aus nur eines Teiles von dem vollen Gehalte der Kunstwerke habhaft werden kann, daß die künstlerische Tätigkeit Erscheinungen bietet, die der Unterordnung unter ästhetische Gesichtspunkte widerstreben, daß die Anwendung ästhetischer Prinzipien zu positiven Urteilen über Kunstwerke führt, die den Werken selbst gegenüber der Überzeugungskraft entbehren; wenn wir sehen, daß infolge von alledem die Ästhetik, um der Kunst ihrem ganzen Umfange nach gerecht werden zu können, sich selbst nicht selten Zwang antut oder daß der Kunst von ihr willkürlich beengende Schranken aufgezwungen werden: so konnten wir uns wohl veranlaßt fühlen, vor allem die Annahme, daß Ästhetik und Kunst ihrem vollen Wesen nach in einem innerlich notwendigen Verhältnis zueinander stehen, einer kritischen Untersuchung zu unterwerfen.“

Es geschieht — Fiedler zufolge — häufig genug, daß der Mensch, ehe er es versucht, sich auf den künstlerischen Standpunkt zu stellen, der Kunst gegenüber einen anderen Standpunkt, mag dies ein religiöser, moralischer, politischer oder irgendein anderer sein, einnimmt und von diesem aus zusieht, welche Wirkungen die menschliche Natur nach jenen Richtungen hin von den Kunstwerken empfängt. Hier werden die Kunstwerke nicht als künstlerisch, sondern als anderweitig wirkend aufgefaßt, und so lehrreich vielleicht diese Art der Untersuchung auch ist, sie liegt doch gänzlich außerhalb des Gebietes eigentlicher Kunstbetrachtung. Die Kunst ist auf keinem anderen Wege zu finden als ihrem eigenen.

Und Kunstwissenschaft ist daher nicht Wissenschaft vom Schönen im Rahmen der Kunst, sondern von der Kunst als solcher.

Allein gerade unter diesem Gesichtspunkt hätte es sich Fiedler sehr angelegen sein müssen, genau das Wesen des Ästhetischen zu ergründen, um dann nach vollzogener Wesensuntersuchung der Kunst zu prüfen, wie denn Kunst und Schönheit bzw. Ästhetisches sich zueinander verhalten. (Vgl. meine „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, 1914 und 1920, und mein Buch „Der Künstler“, 1925.) Aber diese Aufgabe hat Fiedler nicht geleistet; er bekümmert sich wenig um das Ästhetische. So bleibt die Beziehung des Ästhetischen zur Kunst dunkel; ja bisweilen scheint es so, als ob er die Kunst ganz von dem Ästhetischen abheben wollte.

Kunst ist Gestaltung auf anschauliche Erkenntnis, wie Wissenschaft Gestaltung auf begriffliche Erkenntnis. Bei einem Werke der Wissenschaft kommt es primär gar nicht darauf an, ob es mir gefällt oder nicht gefällt, ob es mich erschüttert oder erhebt; es entscheidet allein der sachliche Ertrag, der durch eine ganz objektive Prüfung festgestellt werden muß. Gleiches gilt im Hinblick auf die Kunst. Von ihr aus ist es nicht wichtig, ob ich beglückt und beseligt werde oder ob ich leide, sondern ob durch ihre Form eine anschauliche Erkenntnis erobert ist. Den Zugang zu diesen gegenständlichen Formanalysen am Kunstwerk will Fiedler erschließen, und darum riegelt er das „Psychologische“ des Kunstgenießens ab. Sprechen wir von der Kunst, meinen wir nicht unsere Erlebnisse, vielmehr die Welt der Kunstwerke. Und das Ästhetische scheint ihm wohl diesem Erleben verhaftet.

Sagt man, es käme auf die Gegenständlichkeit des Schönen an, daß die Kunst in ihrer Gestaltung Schönes uns offenbare, würde vielleicht Fiedler erwidern, daß er da keine Sonderstellung dem Schönen einräumen dürfe. Es stehe in einer Linie mit dem Moralischen oder Religiösen. Alles, was die Kunst ergreift, hat sie kraft ihrer Formung anschaulicher Erkenntnis entgegenzuführen, das Schöne ebenso wie das Nicht-Schöne. Das setzt keinen Unterschied; wir haben kein Recht, die Kunst inhaltlich zu begrenzen, wo doch ihre Schranken allein in ihrer Methode gründen. Auch die Wissenschaft kennt keine inhaltliche Beschränkung, und sie müßte gegen jeden derartigen Versuch auf das schärfste Einspruch erheben.

Es bliebe nur übrig zu untersuchen, ob denn nicht in die Methode der Kunst wesensnotwendig Ästhetisches eingeht; ob nicht anschauliche Erkenntnis an das Ästhetische irgendwie gebunden

ist. Diese Frage haben — wie wir wissen — andere Forscher bejaht. Fiedler ist ihr nicht näher nachgegangen. Er hat auch bei aller Ablehnung des Psychologischen nicht klar sich darüber geäußert, daß seine anschauliche Erkenntnis ebenfalls ein Bewußtsein voraussetzt. Mag man dies als „intelligibel“ fassen oder als „ideales“ Bewußtsein oder sonstwie, das Problem ist da; und in gleicher Weise gilt es für das Ästhetische, oder es kann so gelten. Ja es ist vielleicht sogar möglich, von einer grundsätzlichen Beziehung des Ästhetischen zur Kunst zu reden und von ihr nun die spezifisch „schöne“ Kunst zu unterscheiden, als einen Umkreis künstlerischer Möglichkeiten neben anderen. Dann wird aber auch die Rolle des Religiösen, des Sittlichen usw. innerhalb der Kunst eine ganz andere; es sind nicht bloß Fehlerquellen, die verstopft werden müssen, vielmehr Gestaltungsaufgaben der Kunst. Es handelt sich um die künstlerische Gegebenheitsweise des Religiösen, und die ist nicht vor der Kunst da, sondern nur in ihr. Damit werden auch alle Stilprobleme lebendig; Stil in der verschiedensten Bedeutung des Wortes.

Indem aber dieses ganze Fragenbündel aufschießt, befinden wir uns wieder mitten drinnen in der Forschung der Gegenwart. Und da müssen wir den Schlußstrich ziehen; denn nur bis an ihre Pforten wollten wir die Entwicklung der Ästhetik und Kunstphilosophie geleiten. Für die Gegenwart selbst fehlt es nicht an schnell orientierenden Übersichten (vgl. das Literaturverzeichnis).

Blicken wir zurück, fühlen wir uns beklommen ob der Fülle dessen, was hier keine Erwähnung finden konnte. Und wir wissen auch zu gut, wie dürftig und skizzenhaft die Bilder sind, die wir entrollen durften. Trotzdem möchte ich nicht nur die Knappheit des Raumes beklagen. Der Zwang zur Gedrängtheit hat auch seine sehr heilsamen Vorzüge. Kunstaussstellungen, denen große Wandflächen zur Verfügung stehen, laufen leicht Gefahr, an Qualität einzubüßen. Um die Wände zu füllen, werden Werke aufgenommen, die keinen hohen Rang darstellen. Kleinere Ausstellungen können viel schärfer sieben. Und leiden dann ihre Veranstalter unter der Qual der Wahl, das Leiden rechtfertigt sich, wenn

die Wahl nur Vorzügliches durchläßt, wahrhaft Wichtiges. Das war das lockend Dankbare dieser Arbeit.

Und der Nachteil einer scharfen Auslese — deren Mängel sicherlich jeder empfinden wird, der eine an dieser, der andere an jener Stelle — wiegt gerade angesichts unserer Aufgabe nicht so schwer, weil es uns ja nicht auf Geschichte als Geschichte ankam, sondern auf eine sachliche Einführung an Hand der Geschichte. Falls sie geeignet wäre, historische Arbeit anzuregen, wäre dies besonders erfreulich. Aber hiervon abgesehen würde ich noch einen anderen Erfolg dieser kleinen Arbeit wünschen: die Einsicht in den Sachverhalt, daß eine Beschäftigung mit Fragen der Ästhetik und Kunsttheorie nicht etwa für die Philosophie nur peripher und nebensächlich ist, daß immer wieder Probleme auftauchen und auftauchen müssen, die an den Kern der Philosophie rühren. Und gerade das kann sich nur an den großen Leistungen unserer Wissenschaft offenbaren. Darum suchten wir ihren Ursprung aufzudecken. Indem diese gewaltigen Aufgaben aufrauschen, und das merkt man bloß, wenn man sie nicht im Kleinkram des Durdschnittlichen verdeckt, wird es erst klar, was Ästhetik und Kunstphilosophie der Gegenwart bedeuten könnten und sollten. Aber nur dann, falls sie an das Maß sich halten, das ihnen ihre eigene Geschichte vorschreibt. In dem Sinne wird die geschichtliche Betrachtung zum Ansporn zu eigener Arbeit und zugleich zur Mahnung zu Bescheidenheit. Denn es heißt viel, solch hoher Überlieferung halbwegs würdig zu werden. Hier handelt es sich nicht nur um kühle Fragen der Wissenschaft; sie rühren auch — wie die Geschichte deutlich erweist — an die Wurzeln unseres menschlichen Seins.

Namenverzeichnis.

- | | |
|---|--|
| Aristoteles 2, 10, 12 ff., 16 ff., 21 ff., 40 | Hesiod 8 |
| Augustin 22 | Hildebrand, A. von 64, 67 |
| Baeumler 3, 26, 53 f., 57 | Hohenstein 52 |
| Bahr, H. 9 | Home, H. 50 ff. |
| Baumgarten, A. G. 3, 33 ff., 56, 58, 70 | Homer 8 f., 11 |
| Beethoven 55 | Husserl 59 |
| Bergmann, Ernst 2 f., 35 | Jaeger, Werner 12 |
| Böhm, W. 70 | Jüthner, Julius 11 |
| Boileau 24 f., 27 | Kant 3, 52, 57, 58 ff., 43 ff., 48 f., 64, 70 f. |
| Bosanquet 3 | Klages 59 |
| Brann, H. 10 | Klopstock 55 |
| Brano, Giordano 22 | Korff 44, 50 f. |
| Bürger 49 | Kreis, Friedrich 3, 25 |
| Cassirer 6, 22, 39, 53 f. | Kühnemann 46 |
| Croce 3 | Kuhn, H. 3, 55 |
| Descartes 24 f., 52 | Leibniz 52 ff., 56 f. |
| Dessoir 3 | Lipps 59 f. |
| Dilthey 59 | Lotze 58 |
| Dresdner 5, 9 | Lukian 9 |
| Duhos 26 ff., 58 | Marées, H. von 64 |
| Fedmer, G. Th. 62 f. | Meier, C. F. 35 ff. |
| Ficino, Marsilius 22 | Meumann 3, 62 |
| Fiedler, Konrad 58, 64 ff., 70 ff. | Moos 3 |
| Freud 16 | Myron 18 |
| Geiger, M. 3, 59 | Odebrecht 5, 58 |
| Gleim 35 | Panofsky 22 |
| Goethe 13, 18, 44, 49 f., 55 ff., 70 | Parrhasios 4 |
| Groos, K. 59 | Passarge, Walter 3 |
| Harder, R. 24 | Perkmann 15 |
| Hartmann, Ed. von 3 | Phidias 9, 22 |
| Hartmann, Nicolai 14, 56 | Platon 6 ff., 11 ff., 17 ff., 22, 58 |
| Hegel 3, 34, 55 ff., 68, 70 | Plotin 10, 22 ff. |
| Heinemann, Fritz 24 | Polyklet 4, 9 |
| Herder 37, 58 | Popp, B. 55 |
| Herodot 9 | Pyra 55 |
| | Pythagoras 4 |

Riemann, Alfred 55
Rousseau 51
Rudnik 55

Schiller 5, 16, 29 f., 37, 44, 46 ff.,
51 ff., 61, 70
Schilling, Harald 14
Schwalbe, Ernst 15
Shaftesbury 22
Shakespeare 28
Sokrates 4 ff., 11 f.
Sommer, Robert 3
Springmeyer 57
Stein, H. von 2

Thales von Milet 4
Teuber 25
Thomas von Aquino 39

Ueberweg 5
Utzitz 5, 19, 28, 33, 45, 47, 49, 64,
70, 72

Vischer, Friedrich Theodor 58
Vischer, Robert 59
Volkelt 3, 59

Walter, Johannes 2, 25
Winckelmann 16, 22, 55, 57
Wölfflin 49, 67
Wolff, Christian 3, 55, 56

Xenophanes 8
Xenophon 4

Ziehen, Theodor 65
Zola 64.

DR. WALTER PASSARGE

Heft 1

DIE PHILOSOPHIE DER KUNSTGESCHICHTE IN DER GEGENWART

VIII, 101 Seiten, brosch. RM 4.—

Inhalt: I. Kunstgeschichte als Formgeschichte und das Problem der Grundbegriffe / II. Kunstgeschichte und Kunsttheorie / III. Kunst und Weltanschauung / IV. Kunstgeschichte als Kultur- und Geistesgeschichte / V. Die Universalgeschichte des Stiles / VI. Der Rhythmus der Lebensalter und der Generationen / Schlußbetrachtung / Bibliographie.

PROF. DR. WILHELM BURKAMP

Heft 2

NATURPHILOSOPHIE DER GEGENWART

VI, 55 Seiten, brosch. RM 2.25

Inhalt: I. Stand und Problematik der Naturphilosophie am Anfang des 20. Jahrhunderts / II. Philosophie der anorganischen Natur — 1. Relativitätstheorie und Quantentheorie — 2. Kausalität und Substantialität — 3. Philosophische Theorie / III. Philosophie des Organischen — 1. Neue Leitgedanken und formale Betrachtungen — 2. Mechanische Auffassungen — 3. Vitalistische Auffassungen — 4. Sonstige Theorien / Bibliographie.

PROF. DR. HANS LEISEGANG

Heft 3

RELIGIONSPHILOSOPHIE DER GEGENWART

VI, 102 Seiten, brosch. RM 4.—

Inhalt: Einleitung / I. Die jüdische Religionsphilosophie / II. Die katholische Religionsphilosophie / III. Die protestantische Religionsphilosophie / IV. Die philosophische Religionsphilosophie — 1. Die Religion im System des kritischen Idealismus der Neukantianer — 2. Die Religion im System der Philosophie der Werte — 3. Der metaphysische Idealismus — 4. Der Realismus — 5. Die Religionsphilosophie auf psychologisch-empirischer Grundlage — 6. Die Phänomenologie der Religion / V. Bibliographie.

PROF. DR. AUGUST MESSER

Heft 4

WERTPHILOSOPHIE DER GEGENWART

VI, 58 Seiten, brosch. RM 2.25

Inhalt: I. Zur Entwicklung der Wertphilosophie / II. Zur Klärung der Wertbegriffe / III. Zur Werterkenntnis / IV. Zur Frage der Wertarten, des Wertsystems und der Rangordnung der Werte / V. Lebensphilosophie und Wertphilosophie / VI. Zur Frage der Wertvermittlung / VII. Literaturverzeichnis.

PROF. DR. REINHARD KYNAST

Heft 5

LOGIK UND ERKENNTNISSTHEORIE DER GEGENWART

VI, 58 Seiten, brosch. RM 2.25

Inhalt: A. Korrelative Logik und Erkenntnistheorie — I. Die kritische Form — II. Die kritisch-metaphysische Form / B. Polare Logik und Erkenntnistheorie — I. Führung durch den Gegenstand — II. Führung durch das Ich / C. Geschichte der Logik und Erkenntnistheorie — I. Korrelative Form — II. Polare Form.

PROF. DR. GUNTHER IPSSEN

Heft 6

SPRACHPHILOSOPHIE DER GEGENWART

VI, 52 Seiten, brosch. RM 1.50

Inhalt: I. Die Psychologie der Sprache und die Erneuerung der Sprachphilosophie. / II. Der neue Sprachbegriff (Phänomenologie des Logos) / III. Die Metaphysik der Sprache im philosophischen Denken der Gegenwart / Literatur.